

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS

**LINHAS E EROTISMO, ENCOSTAR NA PONTA DA AGULHA:
LYGIA CLARK E A ESTRUTURAÇÃO DO SELF**

NITERÓI

2021

LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS

**LINHAS E EROTISMO, ENCOSTAR NA PONTA DA AGULHA:
LYGIA CLARK E A ESTRUTURAÇÃO DO SELF**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roelaw Basbaum

Niterói
2021

Nome: Luiza Martelotte Simões de Carvalho Martins

Título: Linhas e erotismo, encostar na ponta da agulha: Lygia Clark e a Estruturação do Self

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Para realizar esta dissertação de mestrado, algumas pessoas foram essenciais em relação ao apoio e incentivo, às quais desejo expressar minha profunda gratidão.

A toda a minha família, pelo apoio.

À minha avó Lisette, que se foi neste ano, mas parece estar sempre presente sendo meu porto seguro que me permite atracar, mas também partir.

À Andréa Pinheiro, pelo amor, carinho e acolhimento durante todo o processo.

Às amigas Clara Mello, Bruna Augras, Halina Salles, Alice Birman, Laura Medeiros, Helena Carestiato, Paula Mermelstein e Maria Soares por estarem sempre presentes, de perto ou de longe, oferecendo um espaço de cumplicidade, trocas e apoio, mesmo em momentos tão difíceis como os atuais.

À Anita Guerra, por todo o caminho percorrido desde 2011, e por ter acreditado mais em mim do que eu mesma.

Ao Ricardo Basbaum, por ser uma inspiração, por expandir meus horizontes e abrir caminhos.

À Gina Ferreira, pela ternura transmitida em todo o processo da Estruturação do Self e por todas as trocas que revigoraram esse trabalho.

Ao Instituto de Artes e Comunicação Social, por ter sido um lar e ter me ensinado tanto, com a certeza de que nos cruzaremos novamente.

A tantos que me inspiraram e de alguma forma contribuíram para a realização desse trabalho.

À Lygia Clark, por me ensinar que é possível.

RESUMO

O presente trabalho é uma leitura dos trabalhos de Lygia Clark, com foco na Estruturação do Self, que se apresenta nos limiares entre arte e clínica, realizado nos últimos dez anos da artista, entre 1978 e 1988. A partir, principalmente, das problemáticas colocadas nas aproximações entre erotismo e a vertigem provocada pela desestabilização do sujeito, buscou-se abordar essas temáticas por meio de uma perspectiva intertextual e interdisciplinar, para deslocar o objeto relacional do que ele é, visando aquilo que ele ainda não é. Para tanto, procurou-se fazer aproximações improváveis entre distintos campos de conhecimento, como a poesia, a ficção, a filosofia e a arte, e também a partir da minha própria experiência com os objetos relacionais, numa tentativa de ampliar e atualizar a obra da artista. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, vieram à tona alguns conceitos que seriam oriundos dessa experiência — *máquina descostura* e *encostar na ponta da agulha* —, além de também fazerem parte da construção da pesquisa algumas passagens poéticas que dão uma dimensão performática à minha vivência com a Estruturação do Self. Ambos os conceitos se referem à ideia de uma desestabilização do lugar do sujeito no mundo, do estranhamento de si consigo mesmo, a partir do Outro, e de um desfiamento do formato antropomórfico do corpo, sendo o erotismo a chave para entender o movimento entre prazer e sofrimento que se apresenta na experiência. Das amarras que surgem entre corpo e objeto relacional, a escrita assume também um lugar no corpo, num movimento incessante que guia a travessia do espaço construído por corpo e objeto, e que terminou por guiar também a minha experiência com a Estruturação do Self, transformada nesse trabalho.

Palavras-chave: arte; clínica; corpo; espaço; palavra; Lygia Clark.

ABSTRACT

“Threads and eroticism, to touch the tip of the needle: Lygia Clark and the Structuring of the Self” is an analysis of Lygia Clark’s works, focusing mainly in her last work, Structuring of the Self, which presents itself on the borders of art and therapy and it was developed in the artist’s last ten years, between 1978 and 1988. From mainly the problematics of the eroticism and dizziness caused by the destabilization of the subject, this research seek to approach these themes from an intertextual and interdisciplinary perspective, to displace the Relational Object from what it is, aiming at what it is not yet. Therefore, unlikely approaches between different fields of knowledge was sought, such as poetry, fiction, philosophy and art, and also from my own experience with Relational Objects, in an attempt to expand and update Clark’s work. During the research, some concepts that would come from this experience emerged: the *unsewing machine* and *to touch the tip of the needle*, in addition to some poetic passages that give a performative dimension to my experience with the Structuring the Self. Both concepts refer to the idea of destabilization of the subject’s place in the world, the strangeness, and of an unraveling of the anthropomorphic shape of the body, with eroticism being the key to understanding the movement between pleasure and suffering that presents itself in the experience. From the ties that arise between body and Relational Object, writing also assumes a place in the body, in an incessant movement that guides the crossing of the space built by body and object, and which ended up also guiding my experience with the Structuring of the Self, transformed in this work.

Keywords: art; therapy; body; space; word; Lygia Clark.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	ABRIR O ESPAÇO.....	12
2.1	ENTRE A INSTABILIDADE DA SUPERFÍCIE E UMA OUTRA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO	12
2.2	SUPERFÍCIES INDOMÁVEIS, ESPAÇOS EM VERTIGEM: A ANGÚSTIA DA DESORIENTAÇÃO.....	19
2.3	CARTOGRAFIAR A EXPERIÊNCIA: PERCURSOS E BORDAS.....	26
3	ENTRE-DOIS: FLUIDOS, JOGOS E BRECHAS	32
3.1	FLUIDIFICAR AS LINHAS ENTRE CORPO E OBJETO	32
3.2	JOGAR PARA SOBREVIVER: RISCOS ENTRE CORPO E OBJETO	40
3.3	IDENTIDADE, SEMELHANÇA E INFRAFINO: BRECHAS ENTRE CORPO E OBJETO	45
4	MÁQUINAS E MUNDOS	52
4.1	TECER PARA OBJETAR.....	52
4.2	TECITURAS E DESCOSTURAS: MAQUINAR ESTRATÉGIAS, TRAMAR COM O MUNDO	57
4.3	DO OUTRO LADO DA PONTA MORA O TORMENTO DE NOSSA SOMBRA.....	63
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72
	ANEXOS	78
	ANEXO A – BANZO OU ANATOMIA DE UM HOMEM SÓ.....	78
	ANEXO B – DESCOBERTA DA LINHA ORGÂNICA.....	79
	ANEXO C – CAMINHANDO.....	80
	ANEXO D – HOMEM = CARNE / MULHER = CARNE – PUXADOR PAISAGEM.....	81
	ANEXO E – BICHOS	82
	ANEXO F – PEDRA E AR.....	83
	ANEXO G – RESPIRE COMIGO	84
	ANEXO H – O DENTRO É O FORA	85
	ANEXO I – PUXADOR PAISAGEM (H = C / M = C).....	86
	ANEXO J – A NOIVA POSTA NUA POR SEUS CELIBATÁRIOS, MESMO	87
	ANEXO K – 3 CERZIDURAS-PADRÃO	88
	ANEXO L – ESTRUTURAÇÃO DO SELF.....	89
	ANEXO M – FRANZ KAFKA, LA COLONIE PÉNITENTIAIRE	90

1 INTRODUÇÃO

Em 1976, Lygia Clark retorna ao Brasil após lecionar na Sorbonne, em Paris, e passa a desenvolver seu trabalho na rua Prado Junior, em Copacabana, onde a artista tinha um apartamento e iniciou seu trabalho com as sessões da Estruturação do Self. Em um mergulho na psicanálise e numa perseguição à prática terapêutica, Lygia passa a utilizar seus objetos relacionais para esse fim, abandonando o método do Sapir — o qual a artista utilizava inicialmente — para desenvolver seu próprio método. Com o foco na ideia de memória do corpo, Lygia considera que o corpo se apropria de suas vivências, de “desnivelamentos dos espaços, de intervalos de sensações corpóreas agradáveis ou não” em um processo de “metabolização simbólica” (CLARK, 1980, p. 55): as experiências seriam vivenciadas pelo corpo e posteriormente simbolizadas. Seria então imprescindível para o trabalho que um movimento de regresso, por vezes aflitivo e doloroso, tome forma. Esse movimento coloca em evidência as questões levantadas neste trabalho: o lançar de linhas entre corpo e objeto como um desenho de uma movimentação a partir de e por entre o corpo, numa vivência traçada pelo desenrolar dessas linhas, como um carretel.

Alguns anos antes, em 1964, Lygia propunha em *Caminhando* um corte em uma fita de Moebius, realizado na linha de seu comprimento, sem nunca cindir a fita em dois, mas formando um trajeto contínuo em espiral. É uma linha traçada pelo corte, um atraso no rompimento — que invariavelmente, em algum momento, terá seu lugar. Um movimento contínuo que se dá até que não haja mais possibilidade de se prosseguir, encontrando um limite físico que impede a tesoura de continuar. Repete-se o movimento até que “no fim, o caminho é tão estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho.” (CLARK, 1980, p. 26). É o *fim*, justamente. Fim da fusão corpo a corpo, sujeito-objeto. “Não há nada antes, nada depois” (ibidem). O que resta? A descontinuidade de nosso próprio tempo, de nosso próprio corpo, que, implicada na ação de cortar, na linha, faz com que o objeto se dissemine no ato — até a morte.

Caminhando evoca para nós a importância de um gesto e seu papel transformador no espaço-tempo; transporta-nos para caminhar, como uma pequena formiguinha, nas bandas da fita que não tem dentro nem fora. *Caminhando* fornece um olhar para compreender os movimentos que se dão entre objeto relacional e corpo, entendendo a espacialidade que se constrói na experiência: uma espacialidade que não possui avesso — que nem os Bichos de Lygia Clark. Aqui, podemos pensar em coordenadas para a construção de um espaço. Existe, concomitantemente, um sofrimento agudo ao percorrer essa espacialidade e, ao mesmo tempo, a necessidade de continuar caminhando. Busquei, neste trabalho, oferecer essas coordenadas

para traçar linhas, fazendo percursos, na tentativa de desenhar mapas entre corpo e objeto relacional.

Na Estruturação do Self, contudo, é permitido esgarçar os limites físicos, inventar posições e continuamente construir diferentes facetas a partir do corpo, do gesto e da palavra. O objetivo foi criar um diálogo entre corpo e objeto e trazer as formas que se colocam a existir nas margens entre um e outro, seja através de uma espacialidade, de um sistema ou da própria palavra, a partir da linha e do erotismo. Para isso, a presença de conceitos de Marcel Duchamp foi essencial para a dimensão conceitual da experiência, propondo uma imbricação entre o sensorial e o conceitual. Junto de algumas proposições oferecidas pelo artista francês, busquei apontar, de forma inventiva, torções desses limites da física e também do estado latente das percepções entre coisas, oferecidas por Duchamp por meio de seu conjunto de notas intitulados “Infrafino”, escritas entre 1915 e 1923, mas publicadas posteriormente. Utilizei as traduções para o inglês da *Caixa Verde*, que foram acompanhadas por Duchamp e também alguns escritos originais, em francês. Com isso, houve também um trabalho de tradução para o português, feito por mim, por entender a dificuldade do acesso a alguns escritos do artista para o público lusófono.

A escolha das linhas e do erotismo como centralidade da pesquisa se estabeleceu quando, ao realizar a Estruturação do Self em 2019 com Gina Ferreira, que acompanhou Lygia Clark durante a sistematização dos objetos em sua proposta de realização enquanto método terapêutico, eu tive acesso a uma dimensão mais intensa e angustiante do trabalho que passou a acompanhar o desenvolvimento da pesquisa, se impondo junto com alguns outros elementos que surgiram no percurso: o bicho/a besta, linhas de pipas, a agulha e a máquina de costura, elementos que estão intrinsecamente relacionados com sua forma atual. Esse trajeto, que foi percorrido enquanto eu realizava as sessões da Estruturação do Self — com duração de um pouco mais de dois meses — se encontra com o meu percurso do mestrado (por muitas vezes eu saía de uma sessão direto para alguma aula). Junto a ele encontram-se também outras especificidades particulares como o meu próprio processo de análise, uma máquina de costura, que pertence à minha mãe e que foi colocada na minha sala, e as aranhas da minha própria casa que formavam teias na parte de fora de onde eu vivia e que, por vezes, acabavam se estendendo para dentro. Essas especificidades contribuíram para o diálogo direto com Fernand Deligny e foram elementos que se revelaram fundamentais na construção subjetiva do trabalho e que permitiram que eu me incluísse diretamente na experiência e, ainda, que o próprio texto fosse também uma vivência, como uma parte de mim mesma, porém, com uma impossibilidade de

alcançar isso, resultando numa angústia com a escrita, porque esta nunca chega lá ou, quando chega, retorna.

Falar sobre Lygia Clark é sempre um desafio. Seu trabalho é tema de muitas pesquisas e já apareceu de múltiplas formas, em múltiplos campos. Entretanto, parece ter algo que não se esgota. Parece ter algo que permanece vivo e, por isso, modifica-se a cada instante, algo que escapa à sua própria produção. Para além da estrutura de seu trabalho, a abertura que se dá a partir das propostas é o que permite que se continue falando sobre elas, trazendo sempre algum outro elemento que parece incorporar-se ao seu trabalho, e essa é a principal questão que eu enxergo no campo da arte: tirar as peças do lugar, colocar em movimento, estabelecer novas conexões, praticamente colocar-se a caminhar na beira do precipício. Isso, entretanto, impõe um desafio que é navegar pelo desconhecido, muitas vezes lidando com contradições da própria construção do pensamento, propondo não só uma, mas várias narrativas sobre os modos de se fazer arte.

Essa reflexão se traduz nos processos aqui presentes, nos percursos que percorri ao longo da pesquisa e também na capacidade que o trabalho de Lygia tem de estar sempre vivo e, pulsante, intervir em estruturas rígidas que separam um e outro. De sua potência de se realizar no Centro de Atenção Psicossocial — Espaço Aberto ao Tempo, no Engenho de Dentro, através do artista e psiquiatra Lula Wanderley, que desenvolve um trabalho incrível com seus pacientes, tornando a arte viva e acendendo sua potencialidade de transformação de mundos. Ao longo do mestrado, tive a oportunidade de conhecer presencialmente esse trabalho e de participar de uma das suas reuniões, inclusive de uma das propostas de Lygia — seu trabalho Arquitetura Biológica —, que se realizou junto aos frequentadores do CAPS.

Essa pesquisa é uma busca, portanto, de desestabilizar a teoria, trazendo elementos duchampianos para dialogar com a sensorialidade de Lygia, elementos literários como Kafka e Dostoiévski junto à escrita transgressora de Bataille, passando também por Benjamin e suas reflexões sobre a linguagem e evocando Freud e Lacan para pensar a montagem do corpo pela psicanálise e também seus estranhamentos. Além disso, fundamentalmente, houve uma construção autoral e poética, as quais surgem nesta pesquisa em forma de poemas, na busca por trazer algo da poesia que a escrita acadêmica por vezes não alcança. Cada poema apresentado ao longo dos capítulos teve suas temáticas extraídas das notas das sessões que vivi com Gina Ferreira, sendo cada um correspondente a uma sessão, conversando, também, com os eixos escolhidos para os capítulos. A ideia foi fazer uma costura de múltiplos campos e vivências, pondo-os em movimento junto com o texto, torcendo-os a partir das próprias obras que surgem ao longo do trabalho. Não se trata de tornar uma base teórica como uma perspectiva para se

fechar, mas sim alinhar as obras com a teoria para que elas costurem-se, e, no meio disso, surjam furos. Além disso, quando cito alguns pacientes de Lula Wanderley, com os quais ele utilizou os objetos relacionais, foi uma escolha não mencionar seus diagnósticos apenas de modo a situá-los dentro de uma perspectiva psiquiátrica. Isso não significa que eu não tenha grande admiração e considere essencial o trabalho de Lula Wanderley no CAPS Espaço Aberto ao Tempo, sendo justamente por isso que trechos de seu livro *O dragão pousou no espaço* aparecem muitas vezes ao longo do texto.

No primeiro capítulo “Abrir o espaço”, busquei introduzir brevemente as perspectivas de Lygia Clark e de seu trabalho em relação ao tempo e ao espaço, abrindo essas questões para pensar a espacialidade que se constrói na Estruturação do Self, com enfoque na relação do espaço com a linha, em seus giros e desestabilização de uma posição antes fixa do sujeito no mundo. Para isso, realizei um diálogo entre a artista e alguns de seus trabalhos com um corpus teórico-artístico composto por Marcel Duchamp, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Sigmund Freud, Fernand Deligny, Laura Lima, entre outros. Nesse diálogo, busquei introduzir coordenadas para movimentação na instabilidade do espaço, pensando a linha como elemento fundamental para o deslocamento do sujeito, percebendo nesse trajeto os diferentes contágios que estamos sujeitos, e também a oscilação de um centro, pensando também o estranhamento do ser frente ao espelho e refletindo sobre a virtualidade do espaço. Os trabalhos de Lygia aqui aparecem misturados, numa proposta de pensá-los em sua imbricação total, inclusive torcendo qualquer tipo de linha do tempo linear em sua trajetória enquanto artista, relativizando sua distinção de fases entendidas dentro da pintura/escultura/corpo como campos isolados. Nesse capítulo, busquei ainda a construção de uma cartografia na experiência, onde procurei apresentar a difusão de percursos e seus entrecruzamentos na Estruturação do Self, formando uma espécie de rede imaginária, mas vivida em toda sua concretude.

No segundo capítulo, denominado “Entre-dois: fluidos, jogos e brechas”, me desafiei a mergulhar ainda mais fundo nessa espacialidade, desta vez localizada especificamente naquilo que surge nas bordas entre corpo e objeto enquanto linha e linguagem, evocando a relação batailliana entre erotismo e violência, de modo a perceber os movimentos e jogos que são propostos pelo objeto para com o corpo, pensando também o peso da linguagem como parte dessa relação erótica. Para isso, coloquei os objetos relacionais diretamente em diálogo com Georges Bataille, Walter Benjamin e Franz Kafka, criando e evidenciando diferentes facetas que o erotismo se apresenta para o objeto e como isso parece provocar o surgimento do corpo como seu semelhante. A linha aqui aparece como movimento para perda de si, entendendo a vivência do objeto relacional como uma radical entrega do corpo para o objeto, transformada

em jogo. Nessa discussão, evoquei Gadamer e sua proposta de pensar a arte como jogo, assim como a análise de Sigmund Freud sobre a brincadeira de seu neto com o carretel de linha.

No terceiro e último capítulo, “Máquinas e mundos”, busquei entender os elementos trabalhados nos capítulos anteriores como um sistema, posicionando as linhas lançadas, transformando o lugar do sujeito em *coisa*, para entender um desmantelamento das linhas do corpo e uma outra formação enquanto tecido. Para tal, Mario Perniola nos trouxe novas discussões que apontam para a percepção do objeto relacional enquanto dispositivo que abre para uma outra sexualidade. Trabalhei também mais diretamente a dimensão aflitiva da experiência, adentrando a ideia do encostar na ponta da agulha como um campo de aparição do desconhecido, *animalesco*, trazendo para a discussão o poeta Lucas Matos e também o relato de Lula Wanderley sobre a experiência de alguns de seus pacientes com os objetos relacionais que terminaram por se costurar com a minha própria experiência.

Os objetos relacionais e seu uso por Lygia na Estruturação do Self sempre me provocaram interesse, sendo estes também tema do meu Trabalho de Conclusão de Curso durante a minha graduação em Produção Cultural na UFF. A mudança no percurso da pesquisa se deu de forma radical durante a experiência com a Estruturação do Self. Foi nesse momento que surgiram as notas que fazem parte da construção desse texto. A escrita dessa pesquisa é também parte do encostar na ponta da agulha: aflitiva e dolorosa. Acredito ser importante trazer essa dimensão para a discussão da própria ideia do que é construir um trabalho terapêutico, assumindo que, nesse campo, também se apresentam as angústias, as dores e os riscos que nos permeiam. E, pelo menos em parte, a leitura e a escrita acabam por esbarrar justamente nesse movimento invariavelmente angustiante e terminou por me deslocar para outro lugar — tanto na pesquisa quanto na minha própria experiência com o mundo. Deslocamento esse que parece guardar também uma abertura para o desconhecido.

Há nessa pesquisa uma tentativa de tornar visíveis não só as linhas que aparecem entre objeto relacional e corpo mas também as linhas que se cruzam no mundo. Porque há, efetivamente, uma continuidade da experiência com os objetos relacionais, ainda que fragmentada ou, por vezes adormecida, mas que aparece naquilo que urge entre a palavra e o silêncio e que irrompe, do outro lado, subjetivamente e eroticamente fazendo-se presente em meio à escuridão que a superfície luta para cobrir. “É o festim da vida e da morte entrelaçados” (CLARK, 1996, p. 80), bem o disse Lygia. Caminhemos, de olhos cobertos ou abertos, lançando e cortando linhas por aí afora — nessas páginas ou em qualquer lugar, onde quer que apareçam os objetos.

2 ABRIR O ESPAÇO

2.1 ENTRE A INSTABILIDADE DA SUPERFÍCIE E UMA OUTRA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO

Em carta para Hélio Oiticica, Lygia Clark afirma que o tempo seria o novo vetor de expressão do artista: “Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si. Sinceramente eu tenho certeza de que os *Bichos* são isto, sem modéstia e sem exageros.” (CLARK, 1998, p. 35). Os *Bichos* possuem dobradiças — como dobras no tempo — e parecem necessitar de uma criação de um espaço, uma espécie de habitat, abrindo um novo campo, algo parecido com uma outra dimensão, por onde espectador e obra são capazes de criar um acontecimento que se instala no momento em que se encontram. É preciso que se faça, portanto, um planejamento ambiental para que a obra de arte possa existir, viver, comer, caçar e se reproduzir — como um bicho —, seja ela um objeto, uma instalação, uma performance etc. Construir um jogo artístico entre ser-humano e obra, portanto, seria entrelaçar seus mundos e colocá-los em movimento nessa outra dimensão. A pluralidade na arte consiste justamente em abrir esse campo onde a realidade é questionada, onde a fantasia do fruidor é ativada através da isca que o objeto parece lançar em sua direção, fisingando-o, feito linha de anzol. Hoje, me parece que o planejamento ambiental tem o desafio de se abrir para outros tipos de ambientes, inclusive os virtuais — como as experiências maquínicas, ambientes codificados, *tech* —, entendendo-os como realidades concretas, e é nessa perspectiva, embora não limitada a ela, que vejo os objetos relacionais trabalharem.

Abrir o espaço-tempo é menos uma viagem no tempo como é comumente apresentada na temática de filmes de ficção científica e mais um furo na própria realidade. Essa abertura parece provocar uma certa instabilidade, sendo também capaz de transformá-la. Isso é importante porque já não basta que as concepções objetivas de tempo e espaço não sejam mais suficientes apenas para dar conta da obra de arte, e sim que elas não sejam suficientes para dar conta essencialmente da vida — quais são os limites entre os dois, afinal? Assim, criar novos mundos possíveis e habitá-los parece ser para onde o objeto relacional se direciona; enquanto dispositivo vivo, orgânico e inorgânico simultaneamente, o objeto relacional empresta-se, mas também toma emprestado, criando a partir dessa movimentação um jogo de diferentes linhas, trajetos que vêm e vão, do corpo para o mundo e do mundo para o corpo, numa viagem de ida e volta que parece se repetir constantemente, porque não cessa de não se chegar a lugar nenhum — veremos como. Linhas essas que apresentam certa capilaridade — transformadas em

membrana, talvez, como sugere o Ricardo Basbaum¹ — tornando possível que se caminhe por esse espaço fronteiro: entre corpo e objeto, entre palavras, entre fantasia e realidade. Espaço de fronteira entre arte e clínica.

Creio que por todo o trabalho de Lygia Clark parece passar uma linha, por vezes sutil, mas fundamental. Talvez seja como uma “linha orgânica”, que como define a artista, é uma linha-espaco que surgiria a partir de “duas linhas que apareciam quando havia dois planos da mesma cor um junto ao outro e que desaparecia quando as cores eram contrastantes” (CLARK, 1997, p. 39). É a linha que revira a espacialidade, dissolve o tempo, e o que resta é o ato. Derrete, assim, aquilo que configura o objeto de arte, abrindo-o para múltiplas possibilidades. A linha orgânica, portanto, é menos uma linha traçada por um gesto e mais um resultado de um encontro de duas superfícies diferentes que disputam a espacialidade e, por isso, trata-se de um encontro que tensiona e diverge — tal qual a linguagem faz, talvez, como no encontro entre duas palavras que possuem sonoridades que parecem se esbarrar ou que possuem um duplo sentido. A linha que atravessa o trabalho de Lygia é mais como uma fresta, uma pausa. Poderíamos dizer que o encontro entre corpo e objeto — e também seus desencontros — é produtor de linhas orgânicas, no plural, entendendo que tanto corpo quanto objeto são múltiplos.

Ao construir seu último trabalho, Lygia Clark aposta na sensorialidade dos objetos relacionais como ponto de ativação do corpo, sendo eles objetos inorgânicos transformados em partes orgânicas do corpo com o qual estão se relacionando, corpo este que lhe impregna emprestando-lhe significado (CLARK, 1980, p. 49). Para Lygia, constrói-se um espaço terapêutico a partir da regularidade das sessões, o que permitiria ao cliente uma elaboração do que ela chamava de fantasmática² (ibidem, p. 50) e que seria o ponto de partida que culminaria num contato afetivo mais próximo do sujeito com o mundo — lançando-se às linhas do mundo e refazendo suas próprias linhas com elas e também o oposto: refazendo o mundo com suas próprias linhas. O que o objeto relacional parece fazer é emaranhar as linhas; criar nós ou novelos com as linhas que nos compõem e as linhas que compõem o mundo, numa sinuosa cartografia que constrói terreno para o acontecimento de um evento.

¹ O artista e pesquisador Ricardo Basbaum faz uma proposta a respeito da membrana, aproximando-a da ideia de linha orgânica de Lygia Clark.

² A ideia de fantasmática do corpo tem como princípio aquilo que marca e se aloja ao corpo, interferindo na construção da subjetividade. Fantasmática também alude à ideia de fantasia em Freud (*phantasie*), traduzida no francês como *fantasme*. Segundo Suely Rolnik, o sentido que Lygia Clark intencionava seria o de “uma encenação imaginária inconsciente em que o indivíduo está presente e que tem um poder estruturante sobre sua vida psíquica” (ROLNIK, 2002, p. 15), definição esta que se aproximaria da ideia freudiana de fantasia. Se quisermos pensar a ideia literal de fantasmática como oriunda da palavra *fantasma*, podemos criar aproximações com a ideia de matéria-fantasma proposta pela teórica norte-americana Avery Gordon.

A proposta aqui é que persigamos as múltiplas linhas numa *caminhada*, desenrolando — para, em seguida, enrolar ainda mais, por que não? — esse novelo — ou carretel, se quisermos utilizar um objeto sugerido por Lygia —, que nos guiará por uma estrada instável. Sugiro assim que tomemos uma coordenada sugerida por Marcel Duchamp para oscilarmos nossa percepção do espaço.

1.

Ao chegar, deparei-me com os objetos em torno da sala e fui atingida por uma onda de euforia.

objetos em torno da sala

objetos em cima

objetos embaixo

objetos por todo lado

despindo-me com pudor

deito sobre os sulcos do colchão os sulcos do meu corpo os sulcos

fecho os olhos no colchão fecho os olhos nos sulcos

as bolinhas pipocam os objetos começam a chegar,

bem-vindos objetos.

objetos percorrem objetos traçam objetos objetos

mas ao caminhar parecem carregar todo o peso

do mundo que rasteja sobre minha pele arrancando fora

o traço de pulmão que me faz respirar:

dissolução no mundo como água.

Me enxergo perturbada como num filme do Hitchcock

faz três meses

Com a execução em vista de *A noiva posta nua por seus celibatários, mesmo* (1915-1923), ou, como é popularmente conhecida, *O grande vidro*, Duchamp dedica-se a notas, desenhos e cálculos, os quais ele denomina de física divertida. Uma delas é a “Ideia de Fabricação” que consiste em e fabricar três Cerzaduras-padrão com o intuito de criar uma nova unidade de medida. Essas medidas são obtidas conforme instruções na *Caixa Verde*, nas seguintes condições: “se um fio horizontal reto de um metro de longitude cai de um metro de altura direto sobre um plano horizontal deformando-se a seu gosto, e cria uma nova imagem da unidade de comprimento” (DUCHAMP, 1973, p. 33). Essa nova unidade, formada por um metro, deixa de ser uma linha reta e passa a ser uma linha curva, com a forma que lhe parece mais interessante. Forma e acaso, aqui, parecem estar entrelaçados e são e não são, simultaneamente, a primeira unidade — um metro — “e ainda conjecturando uma dúvida patafísica no conceito de o caminho reto ser a rota mais curta entre um ponto e outro” (DUCHAMP, 1973, p. 273-274). Um misto entre piada e teorema, “todas essas fórmulas tendem a inutilizar as noções de esquerda e direita, aqui e ali, leste e oeste” (PAZ, 2019, p. 20). Tal como uma fita de Moebius, a física divertida de Duchamp faz oscilar a própria percepção do espaço.

Menciono especificamente esta nota, pois esse mesmo fio que participa da construção de uma nova unidade de comprimento aparece em *O grande vidro: o Tamis* — essa estrutura de sete cones que está localizado no centro da parte de baixo do quadro — é ligado aos *Nove moldes machos* — os moldes dos celibatários — por um sistema de tubos capilares, que segundo Duchamp, são uma “rede de cerzaduras-padrão”³ (DUCHAMP, 1973, p. 49), essencialmente obtidas a partir do método descrito em nota por Duchamp que mencionamos anteriormente. Os celibatários, inflados pela descarga recebida da Noiva, parecem emitir um gás que percorre os tubos capilares. A palavra *tamis* significa peneira: estrutura de contato que permite que algo passe pelos furos e algo permaneça. Temos então não apenas uma linha que é também unidade de medida, mas uma disposição de linhas que permite um contágio, mediada por furos. Parece haver algo que não se apreende por inteiro, mas que fica.

É justamente essa perspectiva que aproxima as linhas em *O grande vidro* da linha orgânica de Lygia Clark. Elas parecem antes ser espacialidades que devem “ser produzidas e ativadas por uma intervenção, um gesto que abre coisas e produz um novo fluxo de problemas, situações e eventos”⁴ (BASBAUM, 2006, p. 98) — no caso de *O grande vidro*, são ativadas

³ No original, em inglês: “the Network of Standard stops”.

⁴ No original, em inglês: “must be produced and activated by an intervention, a gesture that opens things and produces a new flow of problems, situations, and events”.

pelos moldes dos celibatários — permitindo que algo seja enviado, que alguma vibração seja peneirada, passando por uma espécie de intermediário, como se fosse metabolizada. Como a linha orgânica, que deixa o espaço do quadro — afinal a “descoberta” da linha orgânica sempre teve a ver com uma continuidade entre arte e vida — para intermediar os espaços de contato entre corpo e objeto relacional. Trata-se de buscar “linhas que funcionam como portas, como conexões entre materiais, como tecidos, etc., para poder modular toda uma superfície” (CLARK, 1957). Ou ainda, é como chama a atenção Ricardo Basbaum com sua aposta de pensar a linha orgânica a partir da membrana: “quando a membrana se articula, indica não um momento qualquer mas etapa singular, significativa, onde é veemente a materialização sensorial e linguística das camadas de contato: a obra de arte quer mesmo falar com, assumir sua transitoriedade enquanto estrutura de compartilhamento” (BASBAUM, 2010, s/p).

O objeto relacional é produtor de linhas orgânicas na medida em que lança ao corpo estruturas de compartilhamento que parecem modular a superfície, fazendo-a se movimentar. Com a linha orgânica, trata-se de “se apropriar de pequenos eventos à sua volta (um gesto duchampiano, contudo não assumida como tal, no qual ela escapou do objeto em favor do “evento” logo no início) para estabelecer uma continuidade entre trabalho de arte e mundo real, entre arte e vida” (BASBAUM, 2006, p. 87), no qual Lygia parece ir em direção na Estruturação do Self ao caminhar nas fronteiras entre arte e clínica, assim como o próprio objeto relacional parece fazer com o corpo.

Para Lygia, então, o espaço também parece oscilar — talvez, num paralelo com Duchamp, fosse interessante utilizar os *Bichos* para medir o espaço entre corpo e objeto relacional — e há em seu trabalho, em diferentes aspectos, uma busca por, na arte, pensar a problemática do espaço da própria vida. Já apontava Paulo Herkenhoff sobre a preocupação de Lygia com a reinvenção da geometria que “através dos seus títulos e problemas espaciais, os Bichos tratam de uma espécie de origem da geometria” (HERKENHOFF, 1997, p. 42).

E se é possível pensar o objeto relacional seguindo algum tipo de lei ou comando seria justamente algo de uma natureza que faz oscilar o centro, algo que provoca vertigem e que atua “em benefício da indeterminação” (PAZ, 2019, p. 32) e, em detrimento de um chão liso, “calcado e recalado” (LEPECKI, 2009-2010, p. 14) que André Lepecki menciona e nos lembra, evocando Henri Lefebvre, da relação entre um (suposto e ilusório) espaço neutro e a violência. Portanto, a espacialidade de um chão de uma cena criada por objeto relacional e corpo evocaria o retorno de uma matéria fantasma⁵, que segundo Avery Gordon é algo do passado

⁵ No original, em inglês: “Ghostly matter”.

que insiste em pulsar insistentemente no presente, todos os fins que não terminaram, provocando o tropeço (GORDON, 2008).

Há também uma matéria fantasma no corpo, diria Lygia com sua fantasmática; uma *nostalgia do corpo*, onde o corpo parece se despedaçar — mas para onde ele vai quando se ausenta? — nostalgia⁶ que implica uma impossibilidade do retorno à sua forma original, onde mora a impossibilidade, portanto, de satisfação, pois, associada ao desejo de regresso, quando retorna o corpo já não é o mesmo. Esse descompasso e movimento do corpo na Estruturação do Self parece percorrer um espaço ficcional, de criação; há de se inventar mecanismos ou estruturas para atravessar essa experiência, como um barco ao atravessar o oceano.

Em termos deleuzo-guattarianos, essa espacialidade também poderia apresentar alguma instância *acerca do ritornelo*, o que indica uma alternância, não nessa ordem necessariamente, entre buscar um centro em meio ao caos, criar um território e abandoná-lo: “São três aspectos numa só e mesma coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 101). É traçar uma linha com os objetos relacionais, lançando-a no espaço e contornando-o provisoriamente, que é também um contorno de um habitar que está sempre em fuga: “[...] estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 101), pois é necessariamente um espaço a ser subvertido e que sofre interferências de diversos componentes, referências e marcas, o que torna a morada sempre estrangeira. Os componentes são justamente “componentes para a organização de um espaço” (ibidem), pois aquilo que pulsa também compõe o espaço: tudo parece retornar, mas quando retorna nunca é o mesmo. Faz-se esse agenciamento para em seguida abandoná-lo, é preciso criar uma desterritorialização — na Estruturação do Self, de sessão em sessão — abrindo o círculo, para em seguida construir outra composição de território: “Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir de encontro ao mundo, ou confundir-se com ele” (ibidem, p. 102).

Improvisar, portanto, nesse chão repleto de fissuras é abandonar um chão plano: “o plano é um conceito criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio” (CLARK, 1994, p. 72). Os cubos que habitamos, salas, quartos, museus, galerias — o cubo branco, se quisermos pensar numa dimensão crítica sobre a arte, algo que Lygia sabe

⁶ A palavra “nostalgia” vem dos vocábulos gregos νόστος (*nóstos*), e ἄλγος (*álgos*). *Nóstos* significa retorno — na literatura grega antiga, especificamente um retorno pelo mar — enquanto *álgos* significa dor, sofrimento. Nostalgia também me faz pensar em banzo, que contempla a ideia de uma dilaceração pela saudade da terra e numa dupla consciência afro-diaspórica — uma enquanto pessoa livre, com sua origem africana, e outra como pessoa diaspórica, buscando meios de sobreviver. O trabalho do Sidney Amaral que me despertou para essa relação, trazendo na pintura essa dimensão do corpo visto e sentido por dentro e que salta para fora, dimensão que é apresentada também com os objetos relacionais.

muito bem desestabilizar — marcam “arbitrariamente limites no espaço, o plano dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade daí os conceitos opostos como o alto e o baixo, o direito e o avesso, que contribuem para destruir no homem o sentimento da totalidade” (ibidem), então improvisar é tomar o mundo como forma do corpo e fazer corpo na forma do mundo, embaralhando um e outro: “A proposta de Lygia Clark é incorporada no ato e atuada no corpo” (BRETT, 1997, p. 17). Lygia termina com uma proposição:

Mergulhamos na totalidade do cosmos; fazemos parte desse cosmos, vulneráveis por todos os lados: o alto e o baixo, o direito e o esquerdo, enfim, o bem e o mal: todos conceitos que se transformam. O homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado pela vertigem. As muletas que o amparavam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a equilibrar-se para sobreviver. É a primeira experiência que começa. (CLARK, 1995, p. 72).

Uma primeira experiência virtual, como da criança que se reconhece no espelho pela primeira vez, mas virada do avesso, criando uma abertura para um caminhar oscilante e infinito, que parece descentrá-lo. Vive-se uma virtualidade de forma concreta, como no texto de Lygia Clark de 1965, “Do ato”, reencontrar um “itinerário interior fora de mim” (CLARK, 1980, p. 23), itinerário que é também um caminhar sobre uma linha: andar em corda bamba, como já define o imaginário popular. Fazer como Maria, do livro *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga: encontrar um espaço entre janelas — Tania Rivera já nos alertou sobre a necessidade de fechar portas e abrir janelas — que fosse suficiente para amarrar sua corda bamba, utilizando-a como ponte, travessia.

Caminhar pela corda, portanto, parece ser operação fundamental para que a superfície de um chão, criada pelo eu-corporal que se projeta sobre ela, seja eliminada até a sua última linha: “o eu é antes de tudo um eu corporal, não é apenas um ser de superfície, mas é a própria projeção de uma superfície” (FREUD, 1923, p. 40). Subverter o espaço é também subversão do sujeito.

2.2 SUPERFÍCIES INDOMÁVEIS, ESPAÇOS EM VERTIGEM: A ANGÚSTIA DA DESORIENTAÇÃO

Muitas linhas foram convocadas até agora, mas é preciso que se convoque mais algumas. É preciso que a distância mais curta entre corpo e objeto seja não só uma linha reta, mas múltiplas *cerziduras*, bichos, linhas curvas ou cordas bambas, como sugerimos até agora. Perceber a espacialidade da Estruturação do Self como instabilidade e entendê-la no contexto

onde essa espacialidade se relaciona com a espacialidade da realidade — não são espaços distintos, um parece pressionar o outro — é dar continuidade à proposta de Lygia e entender a arte como esse espaço de criação de si, onde o eu não se posiciona num lugar fixo.

Na parte de cima de *O grande vidro* — que corresponde ao domínio da Noiva — podemos identificar a via-láctea, uma nuvem-véu⁷ que envolve os três retângulos que aparecem na parte superior de *O grande vidro*. Eles seriam tabuletas, “semelhantes às que se usam nos estádios para marcar a 'pontuação' das equipes ou nos aeroportos para avisar a chegada e saída dos aviões” (PAZ, 2019, p. 31). Sugiro que as tabuletas sejam também vistas por uma outra chave: os três retângulos corresponderiam a espelhos, a Noiva se olharia no espelho e as Testemunhas Oculistas — as figuras geométricas na extrema direita — saltariam para fora do *Grande Vidro*: seríamos nós, os espectadores. A Noiva se vê sendo vista, através dos espelhos, criando uma operação visual que traça uma linha entre o nosso mundo — a realidade — e o mundo da Noiva enquanto ficção. Quem observa a cena — nós — bisbilhota a Noiva através do círculo localizado um pouco acima da terceira testemunha, que segundo Octavio Paz, é como se fosse um buraco de fechadura por onde olha o *voyeur*. (PAZ, 2019, p. 77). O espaço entra em vertigem, fazendo surgir uma espécie de satisfação, um prazer, tal qual experimenta o *voyeur* que sente prazer em olhar estímulos sexuais ou objetos associados à sexualidade.

O campo do olhar na Estruturação do Self parece ser uma operação que parte do posicionamento do sujeito no espaço, onde esta parece embebida em uma movimentação análoga à do Grande Vidro: projeta-se uma espacialidade, um domínio cênico, para, a partir do olhar que se vê olhando a si mesmo — saindo de si para ir de encontro consigo mesmo, só que no objeto —, provocar uma desestabilização. A própria experiência na Estruturação do Self não é assimilada de imediato, as sessões podem despertar uma memória involuntária — como a Madeleine de Proust —, o que pode acontecer num espaço de meses ou até anos. Algo oriundo das sessões parece saltar, lançando o sujeito no mundo — em uma alteridade violenta — fazendo-o tomar outro percurso e é essa posterioridade da relação com o objeto relacional que se apresenta nos objetos do mundo, fazendo-o, entretanto, se dissolver, mas também aparecer em outros lugares. Traz duas posições opostas e complementares: o voyeurismo e a vivência. Ambos, paradoxalmente precisam ser vividos, porque “Só que o *voyeurismo* também não é uma solução: se se foge ao castigo, multiplica-se o tormento. A não consumação, o desejar sem tocar

⁷ Octávio Paz define a nuvem-véu como o desejo antes de sua cristalização: “não é o corpo, mas seu fantasma” (PAZ, 2019, p. 76). Poderíamos dizer também que é como se a nuvem-véu fosse uma solução fetichista que se apresenta entre a Noiva e seus celibatários. Pensando um paralelo com a fantasmática do corpo, pode-se entender que objeto relacional não é corpo, mas seu fantasma, como uma nuvem-véu.

aquilo que se deseja, é uma pena não menos cruel que o castigo que sucede a posse” (PAZ, 2019, p. 83). É como sugere Duchamp na operação visual que acontece quando alguém se submete ao exame da vitrine — do vidro de *A Noiva...*: “este alguém também pronuncia sua própria sentença. Na verdade, a escolha deste alguém é uma *viagem de ida-e-volta*⁸” (DUCHAMP, 1973, p. 74).

Olhar na Estruturação do Self, portanto, carrega mais do que a ideia de uma imagem retiniana, mas é especialmente entender que a partir dos traços, linhas riscadas entre os dois, se constrói algumas dimensões por onde o corpo pode ser como tesoura que corta fita de Moebius e pode colocar-se em movimento. É uma passagem de um espaço tridimensional para um que comporta uma abertura para quantas dimensões se puder inventar, a partir de uma negociação com o objeto e também da entrega a ele. Olhar e perceber essa relação é também pronunciá-la, ao final da sessão, carregando essa experiência para fora de uma intimidade entre objeto relacional e corpo, mas trazendo-a de novo para o espaço de uma realidade tridimensional, provocando um erro no encaixe. É uma viagem de ida e volta porque “o objeto também nos vê; mais exatamente: nosso olhar está incluído no objeto” (PAZ, 2019, p. 79). Esse erro de um encaixe de formas, por vezes angustiante, extremamente vertiginoso, é o que permite também a própria transformação da realidade.

Essa vertigem também aparece no trabalho *Puxador-paisagem*, de Laura Lima, e faz uma indicação visual do enganchamento entre corpo e objeto relacional, um tracejado entre corpo e mundo. No trabalho da artista, um homem nu é amarrado envolvido por fitas que se espalham em rede pela construção do museu até se dissolver na própria natureza. A proposta revira o espaço. O esforço que o performer coloca em movimentar as estruturas de concreto extremamente sólidas da construção é capaz de criar uma realidade em que o museu — e o mundo — são realmente capazes de serem revirados ao serem colocados em movimento. O performer está dentro do museu, enquanto as linhas estão amarradas de dentro para fora, o que desencadeia uma reação em todas as linhas que compõem essa malha — porque todas as linhas estão conectadas num jogo fora-dentro (o performer está dentro do museu, que por sua vez está dentro do espaço exterior, dentro do fora), e puxar uma é criar um movimento de espiral: primeiro, o espaço do mundo se voltaria para dentro do museu, que acompanhando o movimento do homem, salta para fora novamente, mas com uma forma totalmente diferente. Na Estruturação do Self, ainda que virtualmente, o objeto relacional parece operar também esse

⁸ No original, em inglês: “When one undergoes the examination of the shop window, one also pronounces ones own sentence. In fact, ones choice is *round-trip*”.

reviramento do espaço do mundo, sendo esse reviramento algo como colocar a realidade do avesso, que na concretude da experiência, se apresenta como uma espécie de furo na realidade.

2.

Caminho por um túnel luminoso que me leva

À lugar nenhum

Se o rio quando seca

seca em zig

zag

*É porque gostaria de estar vendo as linhas do horizonte encontrarem-se com as águas do
mar*

num pote de cerâmica com uma cera amarelada que estica

extensa flexível e mutável

Se antes do encontro com essa experiência vertiginosa a montagem da realidade refletia, ainda que não totalmente encaixada, o mundo agora assume-se a posição de questioná-la, justamente a partir dela mesma. É como o encontro com a imagem refletida no espelho, espacialidade bidimensional, que reflete a realidade — mas que quanto mais se vai ao seu encontro, mais distante ela fica — a partir da criação de um duplo. O duplo no espelho é como um espaço de ficção onde o sujeito parece se fundar — se reconhecer e construir seu próprio corpo, como sugere Lacan no texto de 1949, “Estádio do espelho” — mas ao mesmo tempo guarda uma abertura para um estranhamento, quando, repentinamente, nos deparamos com o estranho que nos habita. Esse estranhar a si mesmo é o que Freud considera como *unheimliche* e que, como Tania Rivera pontua, é capaz de surgir também no objeto. Segundo ela, “o objeto de arte vive. O objeto não é produto do eu nem consiste em um complemento simétrico a este, mas surge, estranhamente, como uma ‘vivência’” (RIVERA, 2012, p. 50). “É desse enganchamento, capaz de fazer de um objeto uma vivência do sujeito que trata a noção de estranheza (*Unheimliche*), proposta por Freud em 1919 [...]. O familiar (*heimlich*) é também estranho (*unheimlich*) – o que seria meu pode, estranhamente, surgir no objeto” (RIVERA, 2012, p. 50, grifos da autora). O objeto relacional parece então provocar no mundo, a partir da experiência de quem o vivencia, uma reviravolta: irreconhecíveis, sujeito e realidade, desencontram-se.

Tania Rivera pontua ainda que “da imagem ilusória e encobridora sustentada pelo reflexo do corpo próprio no espelho (que costumo chamar de *imagem-muro*), pretende-se atingir a *imagem-furo*, capaz de transmitir algo do Real como registro que insiste, fazendo vibrar e oscilar o imaginário, sem chegar jamais a se inscrever inteiramente no simbólico” (RIVERA, 2013, p. 48, grifos da autora). É para a imagem-furo que o objeto relacional parece se direcionar; é ela que pode provocar tontura: “imagem-furo — agenciamento de imagens que nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores” (RIVERA, 2008, p. 8). Nessa incessante viagem de ida e volta, a vertigem se apresenta a partir do trânsito. Ela conclui: “Brechas entre imagens, espaço irreconhecível, caos pulsante que é a própria vida. Terrível e maravilhoso *aleph*.” (Ibidem, grifos da autora).

A realidade parece então dobrar, questionando-se a superfície — da qual, já vimos, pode emergir uma matéria-fantasma, como o próprio retorno dos mortos, exemplo que Freud dá de *unheimliche*, que assume uma presença que amedronta, uma presença que sobrevive à ausência do corpo físico, mas não mais de forma acolhedora, afinal “o primitivo medo da morte é ainda tão intenso dentro de nós e está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação”

(FREUD, 1996, p. 153). Subverter a realidade é também uma subversão do sujeito “Assim como o eu se constitui numa linha de ficção, sua subversão depende de dispositivos ficcionais (e/ou espaciais: como já dizia Jentsch, o autor que serve de base a Freud para a sua reflexão sobre o estranho, o Unheimliche tem a ver com uma “falta de orientação”)” (RIVERA, 2013, p. 116).

É como acontece com Clara, paciente de Lula Wanderley, que, em sua experiência com os objetos relacionais, relata que os objetos que Lula posiciona sobre seu corpo teriam desaparecido, causando uma “sensação de vazio, de vertigem angustiante” (WANDERLEY, 2001, p. 77) e que ele pontua como uma operação que paradoxalmente parece reconstruir-lhe o eu. Clara, certo dia, foi à casa de uma amiga e, na volta, pegou um ônibus errado que ia para Triagem, o lugar onde foi internada pela primeira vez e isso despertou uma angústia insuportável. Quando em casa, Clara enrolou-se num lençol e colocou uma pedrinha na mão — como a pedrinha que permanece na mão na Estruturação do Self — e adormeceu. Essa autonomia que surge no objeto parece justamente ser um ponto de inversão onde os objetos relacionais se apresentam fora do consultório e surgem, como vivência, não enquanto unidade, mas enquanto rede capaz de situar essa espacialidade angustiante, traçando caminhos. Mergulhando no caos e traçando novas leis que permitem, ao invés da estagnação, a movimentação — vivê-lo, mas encontrando mecanismos para atravessá-lo. Traçando linhas que destroem e constroem simultaneamente.

Uma vertigem similar também se apresentou para mim em duas sessões distintas, quando realizei em 2019, com Gina Ferreira⁹, a Estruturação do Self. Em notas escritas por mim na época em que me submeti à experiência, relato que na terceira sessão, senti um mergulho profundo, como se pudesse me perder. Segurei aquela pequena pedrinha — a *prova de realidade* — com muita força. A angústia da possibilidade de não retornar me causava vertigem. Segurei com ainda mais força, completamente atordoada. Aos poucos fui retornando a um estado normal. O medo que antes tomara conta de mim agora se apresentava como uma vontade de retornar ao estado que me causava angústia. Habitar aquele lugar para onde eu havia me deslocado e que parecia uma perda dos sentidos, no momento em que o deixei me parecia o lugar certo de ser habitado. Era necessário estar ali, no abismo, para que a experiência se completasse, mas só podia percebê-lo no momento em que o abandonei.

⁹ Gina Ferreira é psicóloga, trabalha nas fronteiras entre arte e saúde mental, e acompanhou a Estruturação do Self ao lado de Lygia Clark, principalmente na última década de vida da artista. Nessa época, concebeu o objeto relacional Gota de Mel e atualmente segue trabalhando com os objetos relacionais, aplicando a técnica da Estruturação do Self.

Lygia Clark previu que, ao caminhar por essa desorientação, fosse necessário um objeto a ser vivido como um objeto concreto — um objeto sólido e espesso — que se posicionaria fora da relação (CLARK, 1980, p. 51) como a pequena pedrinha na mão. É a pedra que Lygia também qualificava como *ponte*¹⁰ que se faz entre a vivência no espaço construído com o objeto relacional e a realidade. Isso indica que há algum planejamento cartográfico, algum fio pelo qual é possível agarrar-se; é revirar esse espaço, trazer alguma saída, um ponto de fuga para o caos, mas possibilitar que surja algo de imprevisível e, por isso, ser capaz de trabalhar toda a sua potência.

2.3 CARTOGRAFIAR A EXPERIÊNCIA: PERCURSOS E BORDAS

Durante o Estágio Docência, propus a leitura de trechos do livro *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, de Suely Rolnik, no qual a psicanalista fala sobre o ofício do cartógrafo — que seria uma sugestão do ofício do artista, do psicanalista ou enfim, de um sujeito. Entretanto, ao invés de privilegiar o sujeito, a proposta da leitura era que se fizesse uma inversão, colocando o objeto como cartógrafo — afinal, segundo Lygia, “o trabalho é sempre mais inteligente que o artista, é ele que dá a direção, é ele que dá o conceito teórico da coisa.” (CLARK, 2006, p. 59). Nessa experimentação, considero um trecho interessante para pensar o objeto relacional:

o problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua. (ROLNIK, 2011, p. 66).

Sujeito jogado para dentro da obra, objeto relacional salta para fora. Se a entrega ao objeto é fortuita e se o objeto se entrega a você, o que se inicia ali são percursos. Despir-se, deitar-se sobre o colchão, abrindo sulcos por entre as pequenas bolinhas de isopor e aguardar. Os gestos das mãos e o barulho dos objetos, o ruído que ele faz ao deslizar sobre a extremidade das pernas, o peso de uma almofada cheia de areia na borda entre barriga e início da perna, em

¹⁰ Segundo Suely Rolnik, “Há um outro uso ainda da “pedra na mão” que Lygia qualificava de Ponte: a artista colocava uma pedra entre sua própria mão e a do cliente e as recobria com um pedacinho de *voile* branco (que ela chamava de Paninho). Em seguida, ela retirava lentamente sua mão, deixando a mão do cliente a sós com a pedra, coberta pelo Paninho.” (ROLNIK, 2005, p. 32-33).

contraste com a desforma do saco plástico cheio de água que, gelado, encosta na lateral da barriga e parece inundar o espaço. O objeto, às vezes — nada parece ser definitivo quando se trata de objeto relacional —, parecido com um pequeno animal, parece caminhar por entre o corpo, aninhando-se em seus espaços, de forma que, em dado momento, não se é mais capaz de perceber com clareza onde começa um e onde termina outro. Isso, às vezes, provoca um certo desconforto. Pode transformar-se também em pequenas formigas que caminham sobre os lábios, carregando pequenos pedaços de folhas e galhos para construir. Se tomamos a decisão de segui-las, escutamos o barulho de suas pequenas patas caminhando em coro.

Essa operação é de extrema importância porque dá lugar para que seja o objeto que se desloque em torno do corpo, pegando aquilo que lhe interessa enquanto elemento para formação de um mundo, mas também expulsando outros, deixando rastros e restos. É um desenho de outra natureza que se traça, que se difere de um deslocamento que parte do sujeito em torno de uma construção sólida como um museu ou galeria, ainda que mesmo nesse caso em alguma medida o objeto também se desloque em torno do espectador, criando com ele relações. Mário Pedrosa explica o mecanismo: “Quando o espectador se desloca, o espaço é, sem dúvida, mais arquitetônico: mas sendo a obra que o faz, o espaço se intensifica com a noção de tempo e cria uma relação nova que vai além do simples espaço escultórico” (PEDROSA, 1963 apud CLARK, 1980, p. 15).

O objeto relacional parece, de fato, desconstruir e construir simultaneamente, movimentando-se pelo corpo em busca de alguma ativação ou reação. Parece mesmo comportar-se como sujeito, justamente através do movimento, a inventar posições onde quer que ele sinta algum tipo de chamado. Primeiramente, o objeto relacional é menos uma unidade e mais um conjunto, que vai desenhando com o corpo o território onde eles podem existir juntos. É como se o corpo, esgueirando-se por suas próprias margens, fosse expulsando suas linhas em direção ao objeto, criando sempre novos caminhos que, entretanto, não cessam de serem refeitos. O contrário também parece ser real, pois o objeto relacional enquanto cartógrafo parece criar um vida *em comum* com o corpo, criando uma territorialização onde é possível ele se amoldar docilmente e ao mesmo tempo — e justamente por isso — provocar radicalmente que o sujeito mude de posição, para que em reação ao que propõe o objeto, ambos criem o traçado de linhas que possuem múltiplas formas.

Isso supõe uma composição que se faz em rede. *O grande colchão*, localizado embaixo do corpo, de repente parece saltar junto às conchas posicionadas nas orelhas, em torno da cabeça, pressionando-a a se movimentar em direção à gota de mel nos lábios, fazendo todo o arranjo de objetos + corpo se movimentar novamente. É como se o sujeito fosse se

movimentando pelos objetos enquanto construção espacial, com o corpo livre para experimentá-las e assim traçar um percurso. E esse traçado não vem de um projeto predefinido. O objeto relacional é algo como a aranha apresentada por Fernand Deligny: “Mas será possível dizer que a aranha tem o projeto de tecer sua teia? Não creio. Melhor dizer que a teia tem o projeto de ser tecida” (DELIGNY, 2015, p. 16). É a partir dessa rede que, dentro da experiência, torna-se possível confundir objeto e corpo — o peso de uma almofada leve-pesada, por exemplo, que dilui o contorno das pernas, vivendo pernas e objeto como uma coisa só, pois ambos estão imbricados na movimentação, no traçar da linha nesse outro espaço que surge como fronteira entre o que se constrói no imaginário e o que se apreende no simbólico. E por isso, quando é percebido, provocam um estranhamento no corpo vivido como concentração. É nessa operação que “a formação de uma rede cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver” (ibidem, p. 18).

Tomando o objeto relacional como cartógrafo, esse traçado de linhas não pode ser outra coisa senão cartografia e pode ser percebida ao visualizarmos o *setting* da Estruturação do Self: a proposta é tornar visíveis as linhas que saem dos objetos relacionais e linhas que saem do corpo. Temos então uma construção de um mapa que se desenha ali, justamente na imagem do corpo com os objetos.

Provocada pelos mapas traçados pelos colaboradores a partir dos deslocamentos e gestos das crianças autistas que viviam nas áreas de convivência propostas por Fernand Deligny, essa proposta da criação de um mapa a partir dos objetos relacionais esbarra na ideia do agir — que seria outra coisa que não o resultado do querer — das crianças autistas: trata-se de sair da via do projeto pensado (ibidem, p. 35) e pôr-se a vagar. Se movimentar nesse espaço, fabricando novas relações entre sujeito e objeto. A proposta se aproxima também da ideia de uma estrutura enquanto rede — se a ideia de *estruturação* do self pode ser pensada a partir de alguma noção de estrutura, é não no sentido de algo estruturante a partir do inconsciente ou da linguagem, mas justamente como a ideia de aracniano proposta por Deligny, como “modo de ser em rede” (ibidem, p. 40).

3.

*O vem e vai puxa solta pulula do mar parece naufragar o meu estômago
Afasto as cortinas deste grande armário
Alguma coisa tilinta no pescoço
trepante tropeço*

*Germina semente mastiga e cospe feito obi levado à boca
no topo da cabeça a cabaça é oca
Mas com sementes*

Reforço que o *setting* da Estruturação do Self não se trata apenas da imagem do corpo deitado sobre o colchão com os objetos em cima — embora essa imagem seja bastante interessante —, pois se trata de um método em aberto que inclusive incorpora objetos trazidos por seus clientes. No método está incluído, antes de tudo, a movimentação dos objetos, mas também seu movimento de repouso, fixando-se ao corpo. Inclui também as movimentações oriundas de Lygia e seus gestos com as mãos, os sons que os objetos emitem, a fala ao final da sessão e o percurso que se faz na cidade ao deixar a sala onde acontece a experiência. Inclui o caminho de retorno à sala, inclui os mesmos objetos e novas sensações e inclui também o que salta disso tudo, tempos depois, quando ao olhar o horizonte, algo aparece de repente.

Com isso, quero dizer que é a partir e através do *setting*, ali na relação entre silêncio e gesto que corpo e objeto parecem produzir algo, sendo esse *algo* uma matéria a ser processada pelo sistema espaço-sensório-discursivo que ambos constroem juntos, a serem incorporados, no sentido literal da palavra, em seus corpos que, contudo, já parecem perdidos. E isso não apenas não nos dá uma imagem imediata e fixada, mas é um percurso que nunca cessa de se fazer, pois os objetos relacionais estão lá, mas também estão aqui e estão também onde ainda não chegamos.

A Estruturação do Self é necessariamente um trabalho de borda. É sobre a impossibilidade de retornar ao ponto de partida: uma vez na borda, não há mais volta, apenas trânsito. Cartografia, portanto, a partir da nostalgia do corpo — já vimos que a nostalgia remete a uma dor associada à impossibilidade de retorno — mas que a partir de um caminho interditado, se renuncie às coordenadas que parecem nos fixar. Entre tempo e espaço, dentro e fora, corpo e objeto, escolhemos não um ou outro, mas a fronteira; subir à borda de um casco de um navio: “Resta o mar, que seria o fora” (DELIGNY, 2015, p. 147). E se tomo emprestada essa noção de barco, é porque os mapas traçados com os objetos relacionais servem justamente a perseguir, à deriva, uma linha infinita como a do horizonte, suspendendo o objetivo. O movimento do barco inclui não apenas as linhas de errância, mas também as linhas costumeiras, as caminhadas diárias, o passo acelerado que se desenha na cidade. Embarcar, deixando a navegação a cargo do objeto.

Cartografia que se faz ao caminhar, a Estruturação do Self oferece os mecanismos para que se caminhe por lugar nenhum, com corpo e objetos, vendados e desviantes, oferecendo-se às linhas que percorrem e os atravessam. Oferece dispositivos para que trace esse mapa, o qual será desenhado por cada um. Podem ser cartografias de linhas que se cruzam ou que se separam, podem ser labirintos. Desconfio que tudo se inicie ali, naquela pequena pedrinha que Lygia denominava de prova de realidade, que solta no mar, parece funcionar como uma espécie de

âncora, sendo uma peça alheia ao trajeto feito pelo barco, sendo acionada quando há necessidade de atracá-lo. A pedra, concreta e sólida, que segundo Lygia, evita que uma pessoa tenha uma grande regressão (CLARK, 1984), impermeável, que resta quando todo o resto for destruído. Ainda assim, “apesar da incessante calafetagem, o fora transpira, e o que vem fazer essa poça que reflete o rosto de quem olha e faz-se de espelho, sem sê-lo. Diz-se que o mar espelha, embora ninguém se veja nele” (DELIGNY, 2015, p. 147).

3 ENTRE-DOIS: FLUIDOS, JOGOS E BRECHAS

3.1 FLUIDIFICAR AS LINHAS ENTRE CORPO E OBJETO

Lygia Clark, em *Baba Antropofágica* — trabalho que foi performado pela primeira vez com seus alunos da Sorbonne em 1973 —, propõe que uma pessoa deite no chão e um grupo de outras fique em volta dela, colocando carretéis de linha em suas bocas e que se vá gradualmente puxando a linha com as mãos até que ela atinja o corpo deitado. Os participantes constroem, em rede, com outros corpos e outros carretéis, uma malha. Naturalmente, os fios se desenrolam cobertos de saliva — que escorre e se mistura ao corpo, mas também às outras babas, outros fios. Escorre e se mistura ao outro, em última instância. Esse fio é linha que não só conduz, mas é habitada, através da repetição do gesto que se faz com as mãos. A linha trata-se de fronteira. Habitá-la é transbordá-la.

Poderíamos pensar num paralelo sensório-conceitual, em uma torção da proposta das *3 cerziduras padrão* sugerida por Duchamp, entendendo a fabricação de uma unidade de comprimento a partir do processo de desenrolar a linha do carretel: puxa-se uma linha fazendo-a cair de um pouco mais de um metro de altura — dependendo do tamanho do corpo que carrega o carretel na boca — sobre um corpo posicionado na horizontal, no chão. A linha *deforma-se a seu gosto*, tal como na proposta de Duchamp. Ao invés de três linhas que repetem o método três vezes para obter uma unidade, na proposta de Lygia, o processo de obtenção de uma medida é mais como uma múltipla travessia; vai se fazendo enquanto se percorre. Não por acaso as múltiplas linhas formam teia — em Lygia, a nova unidade de comprimento é plural, construindo um espaço vivo, sempre disposto a se desmanchar e se refazer. Numa torção conceitual, se constrói então uma métrica de espaço a partir de um emaranhado de fios. Proponho que esta malha seja utilizada como medida para a espacialidade que se constrói entre corpo e os objetos relacionais; uma medida capaz de reinventar as coordenadas que ligam um corpo ao outro. E algum fluido, como a *baba*, parece percorrer essas linhas que são lançadas entre eles. O fluido que percorre objeto relacional e corpo, portanto, parece ser algo parecido com o qual a Noiva, no Grande Vidro, envia seus mandamentos aos celibatários. O objeto relacional também parece enviar ao corpo alguma espécie de “mandamento”, ou, pelo menos, algum fluxo de sensações a serem transformadas.

Se habitar a linha é também transbordá-la,— e a *baba* de fato transborda — a saliva parece ser um fluido que não só envia algo, mas que lubrifica essa movimentação cheia de atritos entre corpo e objeto. A baba escorre pois é essencialmente movimento, para digerir o

outro, como sugere o próprio título do trabalho. É a partir do desenrolar do fio para fora que algo parece ser fisgado pela linha; é como se os participantes da experiência envolvessem algo de si no carretel, algo de visceral, pois há essencialmente uma substância que se puxa de dentro de si — segundo Lygia, com esse processo, vem a percepção de que é o próprio ventre que estão puxando para fora (CLARK, 1998, p. 223) —, ou ainda, algo como a carne do aparelho digestivo, produzida por baba e linha, unidas. Essa malha coberta de saliva é, em seguida, destruída por seus próprios criadores, resultando numa certa aniquilação de sua própria substância interna, agora totalmente colocada pra fora e indiscernível, não mais unitária, mas múltipla, capaz de digerir um corpo humano por inteiro, rompendo-o.

Pois produtora de linhas, de uma métrica que possibilita a travessia, *Baba Antropofágica* parece ser essa proposta artística que é capaz de trazer materialmente esse fio que emaranha corpo e objeto relacional. É a proposta de viver — e morrer, poderíamos também dizer — no fio, acendendo uma centelha que coloca em jogo toda a radicalidade da experiência que é habitar um corpo, experiência que se estende também nos objetos. Lygia Clark desloca para o coletivo uma operação inicialmente performada por ela mesma, enquanto sonhava: ela puxava de dentro de si uma substância — sua própria substância interna. Quanto mais ela puxava, mais a substância se perdia. Esse sonho que a perseguia foi o que originou *Baba Antropofágica* e depois de criá-la, ela só sonhou com isso mais uma vez “ia mais uma vez tirando da boca tal baba, até que tudo o que havia saído se transformou em um tubo de borracha que eu imediatamente introjetei em minha boca. Então eu nunca mais sonhei sobre isso” (CLARK, 1980, p. 39). A baba é também a própria fala, como sugere o psicanalista Pierre Fédida: “Se a fala, por exemplo, é antes uma secreção como a baba [...] o que nos interessa é que, elementarmente, primitivamente, a fala é isso.” (FÉDIDA, 2006, p. 70), porque a palavra é secretada, expelida; se a fala é baba, no sonho de Lygia ela parece sair de sua boca para se metamorfosear em tubo. Onde a fala parece cessar, surge o objeto que por sua vez parece também dar lugar à fala, numa transformação sensorial para ser vivida novamente pelo corpo, num movimento de fora para dentro, introjetando-o.

É importante perceber que o tubo de borracha é posteriormente incorporado como um objeto relacional, denominado pela artista, em um de seus muitos usos, de *Respire Comigo*. É um objeto que se refere não somente à respiração, mas também significativamente à sexualidade, a um aspecto erótico. No filme *Memória do Corpo*, dirigido por Mário Carneiro, Clark menciona especificamente esse objeto como “muito fálico” (CLARK, 1984) e ela o utiliza em três lugares diferentes do corpo: no peito, no lugar do órgão sexual ou na pélvis, que ela denomina “justa medida”. O tubo de borracha, unido nas suas duas extremidades e empurrado

e puxado repetidamente, oferece alguma resistência à sua manipulação e emite uma sonoridade que se aproxima de uma respiração ofegante. No entanto, quando a conexão entre as extremidades é rompida, o tubo se metamorfoseia e se transforma num objeto longo, de fato fálico. Carregado de erotismo — ainda que às vezes não tão aparente quanto o tubo de borracha —, o objeto relacional é o ponto de partida para o entrelaçamento entre corpo e objeto. Objeto se coloca em movimento na linha que conduz uma secreção que ao ser posta pra fora, mergulhada no mundo, adquire uma nova materialidade. Aquilo que vem de dentro e salta para fora é introjetado novamente, revertendo toda a operação. Tubo é como uma baba condensada, dissolvida no mundo, carregada de linguagem e reapropriada através do objeto. A linha é como um suporte, conectando as produções inconsciente, individual e a produção coletiva de Lygia numa “troca de qualidades psíquicas” (CLARK, 1980, p. 41). Operação que parece se repetir na troca entre corpo e objeto relacional.

A Estruturação do Self é, à sua maneira à la fita de Moebius, um trabalho que faz um mergulho profundo na intimidade que se constrói entre artista, objeto e cliente. É um trabalho que parte de Lygia Clark, onde a artista parece dar à palavra uma autonomia que permite transformar a experiência enquanto ela mesma ocorre — porque se trata, antes, de uma vivência que é criada antes e durante o trabalho discursivo. É como se o objeto relacional fizesse uma manipulação da linguagem, como num jogo de palavras, que é nela mesma uma provocação de prazer. Objeto e corpo embarcam numa alternância constante de posições: por vezes o sujeito implicado toma os objetos relacionais como objeto, de uma maneira agressiva e libidinosa. Em outras, são os objetos que parecem fazer algum chamado, lançar alguma isca, eroticamente chamando o corpo para sua decadência e ruína, na direção — ainda que oblíqua e indireta — de nosso próprio desejo: “queremos o mundo *invertido*, queremos o mundo *do avesso*” (BATAILLE, 2017, p. 197, grifos do autor).

Colocado junto ao objeto relacional, numa suspensão de limites entre sujeito e objeto, numa perturbação do espaço, o corpo desloca-se numa amplitude de movimentos, e não surge outra alternativa senão considerar também, em toda a sua agitação, tudo aquilo que *não é corpo* e ao mesmo tempo compor um corpo a partir de uma matéria, oferecida pelo objeto relacional, que não é nada além daquilo que ela é. É aí que podemos “ouvir a palavra nascendo” (CLARK, 2006, p. 59) como relata a artista ter experienciado em suas proposições com os alunos na Sorbonne. Trata-se na Estruturação do Self de caminhar por uma linha ainda mais fina, prestes a ser destruída a qualquer momento.

4.

*Se o peso da palavra corpo me ancora no terceiro andar deste apartamento
É porque o peso da palavra objeto titubeou entre meus braços
Borbulhando no meu estômago, caminhando entre as minhas costelas
Soltando palavras que parecem me invadir*

*Sinto o balanço do mar
Porque o peso da palavra barco
É capaz de enunciar o tormento que o pescador provoca
no peixe segundos antes
dele morder o pedaço de carne que ficou preso no anzol
Mas ele morde mesmo assim.*

Haveria, portanto, um peso da linguagem imbricado na relação entre corpo e objeto, como parece nos mostrar Lygia através de suas anotações das sessões, percebendo-as também através da escrita, assim como nos mostram os clientes, convidados a construírem ao final da sessão com os objetos relacionais algum vislumbre, compartilhando os mergulhos vividos durante a experiência, a partir da palavra, numa conversa com a artista: “a palavra intervém” (CLARK, 1980, p. 52). É como uma anunciação de algo da sessão, que, apesar de localizar a fala após a finalização da sessão, ela evoca aquilo que ainda está prestes a acontecer no momento em que a experiência é verbalizada, intervindo no desenrolar da experiência. Parece ser o trabalho por meio da fala que trabalha também as linhas que surgem na experiência, fluidificando-as, como em *Baba Antropofágica*, e que as põe em movimento à medida que a experiência é refeita e elaborada pelo cliente. A linguagem implicaria, nesse sentido, que se busque, entre corpo e objeto, as linhas que perpassam esse espaço onde a linguagem titubeia, criando uma fenda entre corpo e objeto que, por vezes, pode provocar angústia. Como num chiste¹¹, a composição de uma escrita entre corpo e objeto relacional parece evocar aquilo que na linguagem nasce justamente de uma agressividade e libido, nascendo a partir dessa composição e descomposição de linhas que são carregadas de prazer, mas também parecem movimentar uma angústia materializada pelos objetos a partir do corpo, deslocando-o de seu sentido discursivo.

No que a proposta da Estruturação do Self parece recuar em relação à fala — segundo a própria artista, a linguagem nos objetos relacionais estaria localizada na ideia do pré-verbal — a sensorialidade dos objetos relacionais parece saltar. Não me parece, contudo, que a fala e a escrita sejam menos importantes na experiência; o que se apresenta na sensorialidade é justamente a sua realização como linguagem que parece estar intrinsecamente relacionada à experiência. Aquilo que mora no sensorial pode ser uma “troca muda” entre objeto e cliente, como sugere Lula Wanderley em entrevista à Suely Rolnik¹², mas que apresenta uma narrativa que se espalha nos espaços entre as palavras, colocando-as em crise, mas ainda assim se realizando através da fala, ainda que em repouso, e com o corpo. No invisível entre o eu e o

¹¹ Para Freud, os chistes são estruturas de piadas que manipulam a linguagem deslocando o sentido de uma expressão, formando equívocos com palavras, utilizando duplo sentido, usando palavras para gerar um novo sentido ou por meio de trocadilhos e serviriam como forma de liberar pensamentos inibidos, libidinosos e/ou agressivos (FREUD, 1905).

¹² Lula Wanderley também comenta na entrevista que a parte sensorial dos objetos estaria ligada à vida pessoal de Lygia Clark. É o que ele relata como “força coletiva e íntima” e que está ligada ao que ela sente na vida. Muitas criações nascem a partir de sonhos. Lygia se apropria disso e na Estruturação do Self parece ser tarefa do cliente apropriar-se dessa sensorialidade e colocar algo de si. Constante reverberação do seu próprio lugar no mundo e no outro. Segundo Lula, não é só um toque sensorial, é um sistema, um processo. A própria Lygia parece reafirmar essa hipótese: “por aí você vê que o meu trabalho é a minha própria fantasmática que dou ao outro, propondo que eles a limpem e a enriqueçam com as suas próprias fantasmáticas” (CLARK, 1998, p. 249).

outro, o espaço se constrói e se desfaz e, por isso, ao mesmo tempo objeta a linguagem e a recria — desta vez, como linha.

Trata-se, entretanto, de uma outra esfera da linguagem, como as linhas que encontramos em Franz Kafka, as quais parecem operar essa amálgama de signos que nos revelam uma linguagem que é operada, ainda que não apreendida imediatamente, e que direcionam essa mistura de prazer e angústia parecida com a que ocorre entre objeto relacional e corpo. Em *Na colônia penal*, conto de Kafka, em um breve momento, são evocadas linhas por onde percorrem uma dimensão de escrita. No conto, o explorador chega à colônia convidado pelo comandante a assistir a condenação de um soldado que teria insultado o superior — condenação esta que é realizada através de uma máquina construída pelo antigo comandante, que é peça fundamental no sistema judiciário da colônia, criada para punir os condenados através da tortura. O funcionamento dessa máquina ocorre a partir de uma inscrição lenta com agulhas de ferro — denominada pelos integrantes da colônia de rastelo — no corpo do condenado, que se deita sobre a parte inferior, conhecida como cama. O rastelo é preso a uma estrutura de vidro, e a inscrição é comandada através de desenhos que são fixados na parte superior da máquina, conhecida como desenhador. É justamente quando o oficial mostra os desenhos do antigo comandante para o explorador, os quais contém a sentença que será marcada na pele do condenado, que as linhas parecem surgir. O explorador não é capaz de decifrar a escrita, “enxergava apenas linhas labirínticas, que se cruzavam umas com as outras de múltiplas maneiras e cobriam o papel tão densamente que só com esforço se distinguiam os espaços em branco entre elas.” (KAFKA, 2011, p. 42). Em dado momento, o oficial responde para o explorador que a escrita está nítida, mas em seguida faz uma revelação: esta se trataria de uma escrita que deve ser estudada por muito tempo (ibidem). A linha, portanto, se trata mesmo de uma escrita: “escrita que mata”, como sugere Michel Carrouges no livro *As máquinas celibatárias* (CARROUGES, 2019, p. 36). O objeto relacional, frequentemente caracterizado como dócil, encarnaria também linhas tão radicais quanto as da Colônia; da radicalidade da morte surge a violência decorrida de um descompasso do sujeito com ele mesmo e com o próprio desejo. Escrita que traz nas linhas, eroticamente, aquilo que perturba; que dói; aquilo que é interditado. Se movimenta entre linguagem e coisa, onde a linguagem não se parece mais com a linguagem, e as coisas parecem que são outras coisas.

De dócil talvez o objeto relacional não tenha nada. Erótico, parece abrir o corpo numa “destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro de jogo” (BATAILLE, 2017, p. 41), perfurando-o, como fazem as agulhas da colônia penal. Em Kafka, poderíamos dizer, a partir de Bataille, que a máquina da Colônia trata do erotismo não *apesar*

de ser um aparelho de tortura — que toma a violência, a destruição e o sacrifício como sua base constitutiva — e sim *porque* o é: afinal, surge uma espécie de pulsão, de gozo que acontece na sexta hora, uma dissociação de si que o condenado experimenta, uma entrega ao objeto que culmina por dissolvê-lo, mas que mistura prazer e sofrimento. O caráter sacrificial da *Colônia* parece apontar justamente na direção do erotismo, um erotismo do sagrado que coloca Bataille¹³. Para o filósofo, a semelhança entre o ato de amor e o sacrifício é que ambos revelam *a carne*, por onde é dada a própria violência: “na carne, que designa o jogo dos órgãos reprodutores.” (BATAILLE, 2017, p. 117) e que “o sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos” (ibidem). O mesmo se dá com a convulsão erótica: “ela libera os órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes” (ibidem, p. 116). Aqui estamos propondo uma leitura de Bataille a partir da ideia dos órgãos pletóricos enquanto objetos — como a estopa, por exemplo, levada por um cliente de Lygia para “tampar a vagina” imaginária que surgia entre suas pernas. É importante pensar os órgãos sexuais além da dualidade pênis-vagina, fazendo como propõe Paul B. Preciado com sua lógica do Dildo¹⁴, aumentando a superfície erótica do mundo, negociando as fronteiras entre órgão e plástico — e aqui percebemos o plástico também como o meio plástico, mais especificamente a plasticidade dos objetos relacionais — ou ainda negociar as fronteiras entre órgão e palavra, afinal, como aponta Freud, “as palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas” (FREUD, 1996, p. 24). Operando diferentes forças as quais lhe permitem constantemente mudar de forma, o objeto direciona para o corpo uma espécie de fluido que sublinha sua desordem, como um corpo semi-vestido¹⁵, evidenciando também sua plasticidade. O desnudar-se é, portanto, um elemento intrínseco por onde é permitida a violação pelo outro, como ocorre também com o condenado que é posto de bruços sobre o algodão, afinal, é preciso que a agulha do rastelo entre em contato com a sua pele, assim como sublinha Lygia ao comentar que inicialmente propunha o trabalho com as pessoas vestidas e depois achou que era importante tocar o corpo todo, e portanto, tirar a roupa (CLARK, 2006, p. 60).

Fica claro no conto de Kafka que as linhas para o explorador e para o oficial são linhas distintas: “São a coisa mais valiosa que tenho” (KAFKA, 2011, p. 42), diz o oficial. É

¹³ Para Bataille, o sagrado é algo que é revelado — e antes permanecia secreto — a quem assiste ao sacrifício. Este algo é a continuidade que surge do rompimento da descontinuidade que se dá através de uma morte espetacular.

¹⁴ Preciado propõe pensar o dildo não como um substituto do pênis, mas enquanto objeto disruptivo que desloca as ideias de masculinidade e feminilidade e também “o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação protética de seu contorno” (PRECIADO, 2017, p. 79). O filósofo também coloca que qualquer coisa pode se tornar um dildo a partir do momento que ele se desloca para “outros espaços de significação (orgânicos ou não, masculinos ou femininos)” (ibidem, p. 81).

¹⁵ Para Bataille, os corpos semivestidos possuem estranheza e suas roupas sublinham a desordem de um corpo — desordem esta na qual estaria implicada a nudez (BATAILLE, 2017, p. 197).

essencialmente, para ele, a busca de algo de si mesmo na escrita, é linguagem que se realiza enquanto desdobramento de seu paradoxal desejo de entregar-se à máquina e ao mesmo tempo de provocá-la no corpo do outro e, por isso, trata-se, para o explorador, de habitar o caráter labiríntico que ela carrega, a vertigem que se é vivida ao ser colocado frente à máquina. É a escrita — as linhas — que coordena o movimento do rastelo; são operações sobre a linguagem e sobre o desejo.

Na aproximação da estrutura de *O grande vidro* de Duchamp com a da máquina de Kafka, proposta por Michel Carrouges, a parte de cima do Grande Vidro equivaleria à parte de cima da máquina da colônia, a parte onde estão os desenhos — as linhas — do antigo comandante. Justamente, Duchamp chama essa parte superior do Grande Vidro — que é também denominada de “o domínio da Noiva” — de *Motor-desejo* (PAZ, 2019). Como Deleuze define na sua “esquizoanálise”, um dos principais objetivos seria “buscar em cada um de nós quais linhas nos atravessam, que são as do próprio desejo” (DELEUZE, 1975, p. 17). Na máquina de Kafka as linhas radicalmente *atravessam*: a partir do movimento do rastelo, a pele do condenado é furada. O prazer do oficial nessa operação aparece em sua descrição do que se passaria com o condenado: “[...] o condenado fica tranquilo na sexta hora! O entendimento ilumina até o mais estúpido.” E completa que esta seria “uma visão que poderia seduzir alguém a se deitar junto embaixo do rastelo” (KAFKA, 2011, p. 44). Na sexta hora, o condenado entrega-se às linhas — ele as *entende*.

Parece haver algo em comum com o objeto relacional e quem os experimenta: são linhas que se fazem a partir da sua realização enquanto linguagem, entendidas diretamente na carne, a partir de uma entrega às linhas que atravessam o corpo. As linhas/a escrita traçam o caminho para a entrega do eu ao objeto, ou como Freud prefere, o retorno ao inorgânico, a “eliminação final no prazer da descarga” (FREUD, 1990, p. 41). Revela o fracasso da linguagem na busca pela satisfação e, por isso, trata-se uma escrita que só pode ser utilizada naquela ocasião específica; uma linguagem que só faria sentido no seu uso presente, em cada sessão, em cada vivência e depois se modificaria, trazendo em primeiro plano a própria volatilidade da palavra. Como afirma Ferreira Gullar: “o que importa não é fazer um poema — nem mesmo fazer um objeto — mas velar o quanto de mundo se deposita na palavra.” (GULLAR, 1998, p. 300). Aqui, mistura-se prazer e sofrimento, “potência paradoxal de destruição do desejo por ele mesmo, resultando na destruição do eu” (RIVERA, 2012, p. 133).

Lygia Clark afirma que “o objeto relacional se torna alvo de *acting-out* pelo sujeito que o manipula: ele vivencia no concreto suas tendências agressivas ou amorosas em relação ao objeto” (CLARK, 1980, p. 50). Essas tendências agressivas ou amorosas tem como ponto

central a própria sensorialidade experimentada no corpo, que parece justamente ser *provocado* pelo objeto. É a partir dessa relação que um começa uma espécie de jogo com o outro e, nesse movimento, garante que ambos estejam sempre em transformação e inapreensíveis. Conchas em contato com as orelhas, sacos plásticos com água que preenchem espaços entre braços e pernas, uma gota de mel nos lábios seriam capazes de despertar sensações e atrair o próprio corpo a uma entrega de si para o objeto. Assim, me parece pouco provável que essa operação se dê sem que a violência se faça presente — ao contrário, inaugura justamente o que poderíamos considerar como uma relação erótica, que, para Bataille, é justamente um ato de “alguma violência elementar” (ibidem, p. 61).

Baba Antropofágica traz à tona o corpo fragmentado, digerido. Da angústia de um corpo que se desfaz e surge no objeto, a narrativa da construção de si surge como sedução mútua; ambos parecem se associar pela via do desejo, imbricados numa relação erótica que se dá pelo excesso que parece transbordar. A respeito desse movimento que excede os limites, Bataille afirma que “por definição, ele é mesmo aquilo que jamais nada dará conta” e que “o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão” (BATAILLE, 2017, p. 64). Isso nos dá pistas para perceber que a relação entre corpo e objeto, por vezes, parece não se dar de forma obediente; nesse caso, é mais parecida com um jogo, uma disputa. E como já coloca Bataille, “os movimentos tumultuosos que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são decentes” (BATAILLE, 1987, p. 27).

3.2 JOGAR PARA SOBREVIVER: RISCOS ENTRE CORPO E OBJETO

Se a nudez de um corpo ratifica sua desordem, a necessidade de ampliar os pontos de contato entre corpo e objeto relacional que Lygia traz para a Estruturação do Self passa por desordenar ainda mais o corpo. Porém, a situação é paradoxal: ainda que desnudado, o corpo está coberto pelos objetos. O objeto relacional parece interrogar o que há de excesso no corpo, que erótico, dirige ao objeto aquilo que o perturba. A totalidade de um corpo é incompleta, diria Bataille, e em reação a ela surge o objeto como parte. Só que o Objeto Relacional também quer jogar, e a ele parece interessar nada menos que se entre no jogo com ele, oferecendo ao corpo que se procure algo de si no objeto. Suspende temporariamente suas fronteiras, e, impregnado, faz elas surgirem em outros lugares — porque a espacialidade de ambos está sempre em movimento e entre corpo e objeto relacional sempre há um abismo: é como um campo espacial onde se faz o jogo. Joga-se porque é preciso; joga-se com o objeto porque o olhar é

necessariamente errante e apostar-se é entregar ao destino aquilo que se tem certeza que não é, mas que não cessa de aparecer.

Mas do que se trata esse jogo? Para Gadamer, o jogo é um elemento que constitui a cultura — esta seria quase impensável de existir sem ele. Ele também apresenta um aspecto essencial do jogo: o movimento que constantemente se repete para trás e para frente. Sem ponto de partida ou ponto de chegada, o jogo é definido por Gadamer como “a auto-representação do movimento do jogo” (GADAMER, 1985, p. 39) num esforço em definir que o movimento do jogo sempre requer a presença do outro — sempre requer que se jogue junto.

Dito isso, o movimento do jogo emerge em um famoso trecho de Sigmund Freud em *Além do princípio do prazer* que trata do jogo performado por seu neto de 18 anos, conhecido como jogo do Fort-da, que envolvia, inicialmente, a criança jogando todos os tipos de objeto para fora de seu berço, exclamando “Ó-o” enquanto fazia, que Freud identificou como a palavra alemã Fort (longe). Um dia, o neto de Freud começou a brincar com um carretel de linha com um pedaço de fio envolvido. Segurando a extremidade do fio, ele começou a jogar o carretel para o berço — e então o carretel desaparecia — e em seguida puxava o carretel pelo fio para fora de seu berço novamente. Para Freud, existe uma conquista cultural nesse jogo: a relação entre a mãe que parte e a mencionada satisfação de um instinto sem ter que reclamá-lo.

A criança brinca com o objetivo de encenar a partida de sua mãe, mas também acaba por encenar seu retorno — e ao fazer isso “aquilo que era sofrimento se torna elaboração e jogo, podendo gerar prazer” (RIVERA, 2018, p. 58). O movimento que se faz com o carretel de linha aponta para a ideia de jogo que Gadamer inicialmente apresenta: o objetivo é encenar — encenar o próprio movimento do jogo, esse movimento de vai-e-vem. Gadamer também pontua que há uma racionalidade sem propósito: o propósito do jogador é sempre continuar jogando. Algo do movimento do jogo parece seduzir, como Fiódor Doistoiévski traz a luz no conto *O jogador*: “Creio que a soma que eu tinha em mãos subiu a quatrocentos fredericos em alguns minutos. Neste momento eu poderia ter saído, mas uma sensação estranha se manifestou em mim: um desejo de provocar o destino, de lhe dar um piparote, deixá-lo de língua de fora.” (DOSTOIEVSKI, 2011, p. 18).

Isso indica que o que se lança ao acaso do jogo é a vida em si; há em jogo para o neto de Freud algo parecido com o que o jogador de jogos de azar vivencia. Para Tania Rivera (2018, p. 58):

talvez até ali a criança fosse um corpo-marionete, obediente àquele que deteria seus fios, uma espécie de titereiro encarnado pelo Outro primordial (a mãe, o pai ou alguém responsável pelos cuidados da criança). Graças ao encontro com um fio – um fio

ligado a um objeto – este corpo-objeto passa a ser um sujeito, o encenador capaz de manipular um objeto do mundo. O bebê liga-se assim ativamente ao mundo e o organiza a seu modo (como cena), pondo-se em jogo com o objeto.

Contudo, também é possível que, por conta dessa mudança de posição da criança, que até então simula repetidamente a perda, isso signifique que, em última instância, a partida da mãe é secundária, e o que está em jogo é a perda de si — se não o fosse, o movimento cessaria no momento em que o carretel é puxado de volta para sua vista. Há um ímpeto da criança de continuar a “apostar”, de lançar-se ao acaso, como o jogador de Fiódor Dostoiévski faz na roleta. Tanto o neto de Freud como o personagem de Dostoiévski, Alexis Ivanovich, tem um desejo de provocar o destino, de lhe dar um piparote; atizar esse destino que dá notícias dessa força ordenadora dos fatos, a qual configura um contorno e um controle sobre si. Paradoxalmente, tirar o controle das mãos do titereiro é assumir o risco da perda (de si) — é colocar-se em jogo.

É também violento perder o jogo: quando a roleta para de girar, a sensação de perda parece inundar o corpo e faz com que o jogador queira apostar de novo, só para ver a roleta girar novamente, por um segundo suspenda a relação racional entre ganhar ou perder, mas estando entregue ao próprio movimento da roleta, estando entregue a ela. Porque ganhar não é o suficiente — sequer é o objetivo —, é preciso colocar-se em risco — em risco também com o objeto relacional. Na Estruturação do Self, é lançar a linha para o objeto relacional e ele girar, como roleta, seduzindo o corpo a movimentar-se com ele, em vários movimentos circulares que vão transmitindo o movimento por contato, um para o outro, como engrenagens lubrificadas por uma força que, fluida, parece cristalizar algo do desejo. Junto com o objeto, me permito ser outra coisa, não mais orgânica, mas tampouco inorgânica, um entre-meio que liberta a rigidez que o mundo me impõe.

O jogar, em alguma medida — como no brincar infantil — trata-se de, com afinco, fantasiar. As crianças imitam muitas coisas, inclusive objetos, mas também imitam *com* objetos e *nos* objetos (daí talvez o lugar do objeto relacional, que encarna a fantasia como narrativas corporais¹⁶). É a fantasia que dá lugar ao eu, mas também ameaça feri-lo, como na fantasia de castração. O que parece causar a angústia não é, portanto, o objeto relacional em si, mas a fantasmática do corpo. Por sua vez, para o objeto, o corpo parece ser esse espaço aberto de intervenções, disposto a comporem juntos os movimentos nesse espaço, como numa espécie de

¹⁶ Como afirma Tania Rivera sobre a fantasmática do corpo: “o mais importante não é a proposição em si, mas o que cada um faz dela como fantasia ou ‘fantasma’” (RIVERA, 2018, p. 148).

dança. Surge também uma fantasmática do objeto, onde sua própria materialidade se perde nos contornos do corpo.

Parece que pensar no trabalho que Lygia desenvolve com os objetos relacionais como jogo acaba por trazer à tona os contornos dedicados à forma antropomórfica, que parece exercer uma pressão sobre a movimentação humana, sobre a experiência de ter um corpo, estar contido nele e ao mesmo tempo perceber que esse formato é apenas uma montagem. Jogar com o corpo e com o objeto é descobrir outras possíveis montagens — é apostar pedaços de si. Conchas em contato com as orelhas, sacos plásticos com água que preenchem espaços entre braços e pernas, uma gota de mel nos lábios carregam o erotismo capaz de atrair o próprio corpo a uma entrega de si para o objeto, cindindo-os.

É importante destacar que o jogo, porém, não se dá somente entre corpo do participante e objeto relacional: há também a presença da artista que assiste a sessão. Como aponta Gadamer, “tal definição do movimento do jogo significa ao mesmo tempo que o jogar exige sempre aquele que vai jogar junto. Mesmo o espectador que olha, digamos, uma criança que joga para lá e para cá com a bola, não escapa a isso” (GADAMER, p. 39). O papel da artista é imprescindível aqui — funciona também como Freud observando seu neto, cristalizando a cena.

E tratando-se de cristalizar a cena, se na história do carretel o neto de Freud, por meio de uma linha, é capaz de tornar-se sujeito, na Estruturação do Self há um objeto imprescindível para que se encontre essa linha que permite que a travessia seja esse movimento que sempre retorna: a prova do real, ou prova de realidade.

É a aparição de uma repetição incessante de algo que é sempre destruído: pela destruição do saco plástico com ar com da própria pedra da prova de realidade — repetida destruição do desejo por ele mesmo. O corpo se modifica ao tentar se fundir, assim como o objeto tenta roubar o corpo. Mas algo sobra. É como a busca pela continuidade que sugere Bataille, mas sobretudo a própria impossibilidade de alcançá-la:

Mas no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não está condenada, apesar de Sade, a desaparecer: ela está somente posta em questão. Ela deve ser incomodada, perturbada ao máximo. Existe uma busca de continuidade, mas em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, *não triunfar*. (BATAILLE, 1987, p. 15, grifo meu).

5.

*O abismo entre eu e você surge para lembrar que o náufrago
jamais poderá abandonar o barco
Naufraguemos*

*Se o barquinho de papel é capaz de enfrentar
as ondas que se perdem incessantemente umas nas outras
Naufraguemos*

*Mas, se por um minuto, pudéssemos ser abismo, barquinho, marinheiro, peixe,
canto de sereia, âncora, pedra e ar
Naufraguemos
Mas naufraguemos no que
pungente
evoca a eternidade*

6.

*Apostei meu estômago
e perdi
agora ando por aí
com uma bolsa tiracolo
de paredes musculosas*

A morte na Estruturação do Self não triunfa, justamente. Lygia, no vídeo *Memória do Corpo*, dirigido por Mário Carneiro, nos explica o mecanismo: “o que eu acho curioso também é que é como se a pessoa tivesse dois suportes porque no momento em que ela destrói o objeto eu estou inteira e não sou destruída e no momento que ela me destrói virtualmente o objeto continua inteiro” (CLARK, 1984). Esse primeiro suporte que fala Lygia trata-se do saco plástico cheio de ar que, no final da sessão, o cliente estoura e enche outro no lugar. O segundo suporte seria a pedrinha já conhecida por nós que o cliente segura durante toda a experiência, denominado de prova de realidade. Há uma destruição virtual, portanto, de quem assiste a experiência, que, entretanto, permite um certo grau de alheamento da própria destruição. Contudo, algo dessa destruição — e morte — é recuperado e o processo parece se repetir, através da própria repetição sistemática das sessões, a repetição da sensorialidade — que parece, contudo, adquirir outras camadas cada vez que se repete. O objeto relacional dá notícias de nós mesmos e parece impor sua presença a partir de nosso olhar. Se o corpo dissolve-se em objeto e o objeto parece se apropriar do corpo, ao mesmo tempo o corpo parece resistir a ser tomado — resistência essa que é provocada pela própria impossibilidade da fusão — algo se apresenta, nesse processo, na borda. *Entre*. E, por isso, fracassam em fundir-se, criando uma outra zona que não é nem corpo, nem objeto, mas que se refere a ambos.

3.3 IDENTIDADE, SEMELHANÇA E INFRAFINO: BRECHAS ENTRE CORPO E OBJETO

“Recriando a linguagem me vi explorando o fundo do oceano, descobrindo todos os bichos que o habitam e, ao ver um cardume de peixinhos, vivi-os como palavras.” (CLARK, 1998, p. 245). Aqui Lygia Clark evoca uma de suas vivências enquanto fazia análise, trazendo um elemento que considero importante para os objetos relacionais: recriar a linguagem, descobrir os bichos que nos habitam e vivê-los como palavras. Nessa linha, explorar o fundo do oceano é como explorar o fundo do abismo que se apresenta entre corpo e objeto relacional, entendendo-o também, de certa forma, como o fundo de nosso corpo que é lançado nesse espaço. Esse abismo não é o corpo — ele é como o corpo (é fantasmática do corpo, em termos Clarkianos), porque o objeto relacional não apresenta um mundo de substâncias puras, mas um mundo de relações entre coisas. Isso significa que é impossível que corpo e objeto sejam fundidos nesse espaço — uma operação de fusão serviria para igualá-los, criando uma relação de identidade e reduzindo uma coisa a outra. Isso cria um raciocínio esquematizado que ignora a pluralidade de sentidos tanto do objeto quanto do corpo e torna um dos dois descartáveis.

Portanto, não somos nós que vivemos o objeto — porque o objeto relacional vive *per se* —, nem o que se passa entre objeto relacional e corpo, mas antes as relações que são estabelecidas nessa operação. O abismo é literal, ao mesmo tempo que não é, porque tem algo que é vivido com o objeto relacional que o próprio mundo não é capaz de tocar. Algo que acontece através de uma atividade, que Walter Benjamin apresenta como semelhança.

Num ensaio de 1933, Benjamin propõe um olhar para os processos que engendram a produção de semelhanças, onde ele indica alguns caminhos da transformação de nossa capacidade mimética ao longo dos anos. O exemplo que ele nos dá é o do astrólogo: ele enxerga no céu uma disposição dos astros que um astrônomo enxergaria, a diferença está na leitura. O astrólogo é capaz de fazer uma leitura inscrita numa temporalidade, como, por exemplo, o momento do nascimento; ele é capaz de encontrar relações entre constelações e imagens, imagens e arquétipos e entre arquétipos e destinos. Benjamin percebe que é através da mimeses, do dom de ver semelhanças, que surge a percepção, que, para Benjamin, é leitura. Se ler é perceber, a capacidade mimética não é apenas uma contemplação, mas uma atividade: “foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento” (BENJAMIN, 1985, p. 113). É uma leitura, em amplo sentido, produzindo e percebendo semelhanças.

É comum pensar no objeto relacional como um objeto que replica o corpo, mas ele assemelha-se ao corpo na medida em que é produtor não apenas do que é igual, mas de diferenças. Se a semelhança não é apenas uma contemplação, e sim uma atividade, algo é produzido pela imbricação corpo-objeto. Segundo Lula Wanderley, “sem significação, o Objeto Relacional perde sua unidade deixando de assemelhar-se a si mesmo, tornando-se semelhante ao corpo” (WANDERLEY, 2001, p. 36). Porém, a operação da semelhança não passa apenas por perceber o que é igual entre duas coisas, mas é também uma produção de diferença; se eu falo que o objeto relacional é como o corpo, eu estou dizendo que há algo nele que se aproxima do corpo, mas que há algo também que o torna objeto, e não corpo. É preciso que haja uma distância entre corpo e objeto: o abismo, que, como uma cratera no chão, pode ser minimamente distante horizontalmente, mas verticalmente, é infinito; são infinitas as possibilidades entre um e outro. Porém, ele prossegue: “é preciso levar em consideração que esta semelhança não é uma questão formal, mas sim de identidade que a linguagem lhe confere” (ibidem). A linguagem confere essa semelhança no objeto, pois é onde está a nossa capacidade mimética hoje; é a vivência do abismo, explorar o fundo do oceano e alterar também a linguagem à medida que, a partir da ideia de semelhança, há também uma distância da linguagem com ela mesma, entre palavras e coisas: “A grande baleia apareceu em seguida, engolindo-os, tendo eu em seguida

escutado o barulho do jato expelido por ela, que era a linguagem formulada, tendo incorporado o cardume de peixes-palavras.” (CLARK, 1998, p. 245).

Mas, se nós produzimos semelhança junto ao objeto relacional, o próprio objeto parece nos trazer algo além. Ele avança em outras coisas que Benjamin não avança; tem algo no objeto que a gente passa a conhecer que ele mesmo nos traz. Como Eros, o objeto relacional é capaz de aproximar os diferentes como se fossem semelhantes e, com isso, podemos afirmar que é impossível que objeto relacional e corpo sejam idênticos e entendemos também que há alguma produção de semelhança, a qual é conferida pela linguagem que os perpassa. No entanto, é verdade também que objeto relacional parece criar uma brecha em qualquer princípio de identidade. Inaugura-se, então, a criação do que Duchamp chamaria de *infracino*¹⁷: “quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l’exhale, les 2 odeurs s’épousent par *infra mince* (*infra mince olfactif*)”¹⁸ (DUCHAMP, 1980).

O objeto relacional, então, parece alterar algo no corpo, como numa operação de descarga daquilo que o corpo carrega enquanto memória, a partir do jogo de sensorialidade que um provoca no outro: “Le possible impliquant le devenir — le passage de l’un à l’autre a lieu dans l’*infra mince*”¹⁹. Nesse fluxo, cria-se um *infracino* por onde era corpo e agora é objeto — corpo que é criado a partir dele; o que os separa é uma separação *infracina*, uma brecha imperceptível, nessa aproximação ao máximo entre corpo e objeto, como se fossem dois objetos em série. O *infracino* de Duchamp aponta para essa zona onde se pode brincar com o invisível, por onde a realidade parece escapar, ficando apenas por um fio. Existem diversos “tipos” de *infracino*: olfativos, sonoros, visuais, táteis. *Infracinos* de jogos semânticos. Como entre objeto relacional e corpo, em suas diversas potencialidades de provocações através do sensorial, mas também através das palavras que se lançam. Sim, palavras, porque o objeto parece encarnar aquilo que o corpo parece dizer e que o objeto toma para si, entregando algo ao corpo que o modifica.

Há tanta aproximação que gera tensão. É na brecha na semelhança que o desejo aparece entre corpo e objeto. O objeto relacional parece operar no corpo algo que já foi experimentado em vida — algo que ele parece saber do que se trata, mais do que nós mesmos. É essa aproximação entre corpo e objeto que torna impossível de significar o que se propõe a significar.

¹⁷ No original, em francês, *Inframine*, termo criado por Marcel Duchamp, e que aparece em um conjunto de quarenta e seis notas, escritas entre 1915 e 1923, mas publicadas posteriormente, as quais circundam o termo sem jamais defini-lo, apenas oferecendo ideias, sensações e percepções do que seriam. O termo é grafado ora junto (*inframine*), ora separado (*infra mince*), ora separado por um traço (*infra-mince*).

¹⁸ Tradução para o português: “quando a fumaça do tabaco também cheira à boca que o exala, os 2 odores são casados pelo *infracino* (*infracino olfativo*)”

¹⁹ Tradução para o português: “O possível envolvendo o devir — a passagem de um para o outro se dá no *infracino*”.

Além disso, deixa-nos a lidar com os fragmentos e ruínas, provocando vislumbres, relances daquilo que acabou de partir, como o calor de um assento que acaba de ser deixado: “La chaleur d’un siège (qui vient d’être quitté) est infra-mince”²⁰ (DUCHAMP, 1980).

Em um trecho dos inéditos diários clínicos de Lygia Clark, que aparece em um artigo de Cibele Barbieri, é possível imaginar e propor uma leitura de infrafino — um infrafino sensorial, talvez? — onde Lygia parece carregar o objeto de uma potência do rastro de seu sopro através de um gesto elaborado pela artista: “Coloquei várias pedrinhas sobre os seus braços, os seus mamilos, uma sobre sua boca e outra ainda na sua cabeça e, à medida que as retirava, uma a uma, soprava-as e tocava cada região com o dedo, molhado de minha saliva.” (BARBIERI, 2008). Pedra e saliva parecem trabalhar em conjunto para ativar o corpo, numa relação estabelecida entre aproximações do corpo da artista e dos objetos com o corpo do cliente. O objeto relacional é tocado pelo corpo na mesma medida que o corpo é tocado pelo objeto: entre eles, parece haver uma separação infrafina, uma sensorialidade que o corpo parece carregar do objeto, ao mesmo tempo que o objeto parece carregar, como o calor de um assento recém deixado, uma espécie de corporalidade. Ou como o toque com o dedo, molhado de saliva, que é carregado de infrafino.

Sobre seu trabalho, Lygia aponta que ele “então é uma baba antropofágica que vomito, que é engolida por eles e somadas às fantasmáticas deles vomitadas outra vez, somadas até as últimas consequências” (CLARK, 1998, p. 249). E justamente a ideia de fantasmática do corpo parece apontar para esse fluxo entre corpos, constituindo uma zona de sombra: o corpo, como o conhecemos, se ausenta, o objeto relacional o projeta para fora, e materialmente o corpo é posto do avesso. O objeto relacional parece alimentar-se dessa operação e nos obriga a experimentar o corpo além de sua imagem — é como se os objetos tomassem o corpo para si, provocando uma nostalgia de onde antes havia esse monte orgânico de carne e órgãos, bem amarrado, antropomórfico. Nessa zona difusa, o corpo se apresenta no trânsito entre o corporal e o incorporeal, fazendo-se e desfazendo-se sujeito, através de um movimento de repetição.

Na minha experiência com a Estruturação do Self, enquanto sinto os objetos percorrendo meu corpo na sétima sessão, tenho uma estranha sensação de que estou deitada em uma mesa de cirurgia, submetida a uma experimentação com o meu próprio corpo. A pele foi sendo rasgada na medida em que sentia a aspereza de um dos objetos. Um toque que dilacera, que rompe como uma navalha. Imediatamente essa sensação me remete a quando Lula Wanderley menciona em seu livro, *O dragão pousou no espaço*, que: “Quando toca o corpo abrindo a

²⁰ Tradução para o português: “O calor de um assento (que acaba de ser deixado) é infrafino”.

superfície (a pele), o médico desvenda nosso interior. Em nossa imaginação, o corpo aberto (desvendado) traz a sensação de morte.” (WANDERLEY, 2002, p. 34).

7. Bolinhas movediças

Sadicamente a navalha traceja no tórax o pontilhado cirúrgico

Áspero

*É no silêncio do repouso que a sombra do toque parece esquecer um pouco de luz
que debruçada sobre meu peito*

parece iluminar as mais terríveis serpentes

Que rastejando desenhavam maçãs em minhas pernas para que eu as morda

Se o sopro se desloca entre meus olhos

Seria a minha cabeça a superfície da terra?

Que dobrando-se irreverente

Me desloca entre-dois

É nesse sentido que os objetos desfazem a própria noção da forma do corpo, uma fragmentação que se apresenta em rede, nos próprios objetos, pois desfazem a superfície de contato. Contudo, Lula coloca ainda que: “A vivência de um corpo vazio ou desmembrado, como ocorre na experiência psicótica, nos traz, igualmente, a sensação de morte.” (WANDERLEY, 2002, p. 34). Por isso, como já aponta Bataille, “É preciso muita força para perceber o elo existente entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte”. Ele complementa que “Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz.” (BATAILLE, 1987, p. 39). É, no entanto, de *olhos vendados*, cobertos por um objeto relacional, a partir do qual abriríamos espaço para a reinvenção de uma outra experiência de vida que é obrigada a se refazer constantemente, repetidamente.

Em entrevista com Pierre Fédida, Suely Rolnik menciona que Lygia se corrigia, riscando palavras que Suely coloca como “expressões muito precisas da intensidade convulsiva de sua experiência e as substituí-a por palavras que empobreciam nitidamente seu texto” (ROLNIK, 2006, p. 70). Ela cita como exemplo a expressão “erupção vulvânica” que fora substituída por “obsessivo”. Fédida responde, em dado momento, que “a categoria poética que considero pessoalmente como extremamente preciosa, ao mesmo tempo não é uma categoria, pois se trata daquilo que se passa no turbilhão das palavras” (FÉDIDA, 2006, p. 70). Para mim, o que se apresenta é que a criação poética de Lygia não está apenas em ela criar expressões como *erupção vulvânica*; se trata justamente do fato de ela riscá-las e substituí-las por outras mais — como faz o objeto relacional com o próprio corpo, riscando suas linhas e substituindo-as por outras. O riscar é como um infrafino, forçando o corpo a deixar de ser a si mesmo para que se reinvente esse espaço — para que sujeito o atravesse. A vivência dos objetos relacionais me parece uma experimentação dessa crise que está no campo da linguagem e da própria palavra: “quando as coisas se dizem, já não é mais aquilo, é preciso dizê-las novamente de outro modo, é preciso estar novamente no tormento, tormento da linguagem e tormento das próprias coisas” (FÉDIDA, 2006, p. 69). É uma vivência criadora justamente *porque* é destruidora do sentido — e isso não se vê.

4 MÁQUINAS E MUNDOS

4.1 TECER PARA OBJETAR

É na cena espacial da Estruturação do Self que corpos e coisas e corpos-coisas posicionam-se no tabuleiro, como peças de um jogo a lançarem fios entre elas. Campo minado onde escolhe-se ao acaso — mas não sem um método — a quem se quer atingir, numa busca e disputa por se emaranharem, fazendo surgir uma outra corporeidade que não é nem humano nem objeto relacional, mas é, essencialmente, uma outra *coisa*. Se o desnudar é uma operação fundamental para que o contato entre objeto e corpo se dê de forma mais intensa, é porque, coberto pelos objetos, o corpo entrega suas últimas vestes, construindo uma outra em comum com o objeto relacional: “Assim cai a diferença entre dar e pegar: e surge um corpo estranho, ou melhor, uma roupa estranha que não pertence a ninguém” (PERNIOLA, 2005, p. 29). O erotismo do toque no objeto relacional surge então enquanto entrega, numa aliança entre os sentidos e as coisas, que abre, segundo Perniola, para uma sexualidade neutra, ou ainda uma sexualidade virtual.

Imprescindivelmente visando se tornar coisa, Mario Perniola propõe: “E se o sentir não conviesse ao sujeito? [...] Se o sentir fosse inacessível ao eu?” (ibidem, p. 27), evocando a problemática entre sentir e pensar, entre corpo e mente que traz a razão cartesiana. O filósofo aponta para a importância de se tornar equivalente às coisas, num abandono à subjetividade, pensando o indivíduo como uma coisa que sente. No que essa reflexão interessa ao objeto relacional, este seria entendido como um objeto que não está baseado na forma humana, tampouco seria um objeto inferior, subjugado ao ser-humano, mas justamente por isso seria capaz de tornar a forma humana elástica, na medida em que são capazes de trazer algo que ser sujeito não é capaz de alcançar e se liberta, assim, de uma instrumentalização por parte do sujeito. O objeto relacional convoca o corpo — despedaçando o sujeito que o vive — a sentir-se coisa junto a outras coisas no mundo. Essa relação se dá como tecido, que esgarça, puxando fios: “os corpos se tornaram rolos de tecido para serem desenrolados e dobrados um sobre o outro” (ibidem, p. 29).

Se o corpo é posto do avesso e os objetos relacionais parecem saltar enquanto materialização dos órgãos, obrigando uma experimentação do corpo para além de sua imagem, nesse espaço que se constrói e se desfaz os órgãos, antes protegidos pela pele-carne, inatingíveis, tornam-se agora expostos, como “roupas das quais saltam botões e costuras, e que retornam na condição de pedaços de tecido abertos para serem trabalhados: assim, podem ser

unidos e separados segundo novos critérios que não correspondem a nenhuma função e a nenhum escopo” (PERNIOLA, 2005, p. 29). Os objetos relacionais antes desfazem as funções do corpo, reorganizando-as, inventando posições, experimentando com o corpo aquilo que ele não é — como no caso do tubo de borracha que carrega a respiração e é, ao mesmo tempo, um objeto fálico. Cria-se um sistema entre eles, através da ligação que eles estabelecem com a superfície e a interioridade imaginária do corpo, causando no sujeito uma reviravolta que culmina em deixar de ser a si mesmo para tornar-se coisa. Nos entregamos ao objeto, nos despindo também de nossos órgãos. Vivendo os órgãos para fora de nossos corpos, “a sexualidade do órgão sem corpo deriva justamente do fato de captá-lo como uma prótese sensível, um dispositivo artificial dotado de uma percepção independente e toda sua” (PERNIOLA, 2005, p. 49).

Uma roupa que esgarça, um tecido que se decompõe, entregamos pedaços de nosso corpo durante a experiência, como veste: “o vestuário de carne de nossos corpos está como as roupas que, à noite, deixamos na poltrona antes de ir dormir” (ibidem, p. 30), afirma Perniola. Porque se a carne é como tecido, que, móvel, pode ser arrancada, rasgada e costurada, o oposto também parece ser verdade — objetos relacionais também são como carne: deixamos as roupas na poltrona, ao nos despirmos na Estruturação do Self, para nos despirmos de carne e nos vestirmos com os objetos. Vestir o objeto e criar novos tecidos com nosso tecido sanguíneo e os tecidos dos objetos relacionais, oferecendo a eles nosso corpo como roupa estranha.

O que o tecido parece apontar é que se fazer objeto e se fazer com o objeto pode abrir para outras formas de ser sujeito, ou de deixar de sê-lo. Fazer-se objeto, mas mais do que isso, fazer-se coisa, é também, para Mario Perniola, abrir o sexo para além dos corpos, é abandonar a subjetividade, abrindo espaço para que outras formas de sentir possam emergir. Dar-se como uma coisa que sente é ao mesmo tempo uma “experiência radical e extrema” (PERNIOLA, 2005, p. 21) e um “sentir humano reduzido aos termos mínimos” (ibidem, p. 25). Essa redução ao mínimo — uma tendência à inércia, ao alívio de uma tensão, poderíamos dizer — aparece em Freud como pulsão de morte, essa potência desejante que opera pela repetição e reafirma o assujeitamento do eu a algo externo.

Essa relação toma forma no capítulo “Toxicomanias exemplares” de *O sex appeal do inorgânico*, onde Perniola afirma que sentir o corpo em algumas dependências a drogas poderia ser uma situação análoga ao sentimento de neutralidade de tornar-se coisa:

O cenário aberto da toxicomania é muito mais pesado e tenebroso porque esta se confronta não como mundo divino e com o mundo animal, que são ambos em última análise tranquilizadores, pois quase humanos, mas com o mundo inanimado e opaco

das coisas, ao qual parece fechada qualquer possibilidade de redenção e de resgate. (PERNIOLA, 2015, p. 34).

O mundo das coisas parece ser então esse mundo para onde a vitalidade parece desvanecer — e no qual a arte, em alguma medida parece compartilhar, porque é como o movimento da toxicomania, que “despreocupado com tudo que não seja o próprio prosseguimento infinito e a própria repetição” (PERNIOLA, 2015, p. 34) embarca no “esforço mais fundamental de toda substância viva: o retorno à quiescência do mundo inorgânico” (FREUD, 1996, p. 41), que é, para Freud, justamente essa potência que opera pela repetição e que culmina na destruição do eu²¹.

Nessa direção, o encontro com o objeto relacional e o tornar-se coisa pode ser catastrófico e radical, pode jorrar sangue e outros fluidos, mas também pode apresentar simultaneamente a opacidade daquilo que não escorre, mas transita, conservando “seu caráter não espiritual e não vital, não mental e não operante” (PERNIOLA, 2015, p. 35). Como se o objeto relacional se assemelhasse ao vício enquanto tornar-se corpo estranho, como coisa que se apresenta “sempre ali, dada, ilimitadamente disponível, aberta, sem redenção e sem satisfação, sem catarse” (ibidem) e convocando o outro — nós — a se apresentar da mesma forma: como coisa estranha.

Pensar a coisa estranha enquanto dispositivo que, em busca de um contato afetivo maior com a realidade, num contexto de um trabalho terapêutico, parece dar suporte para a uma experimentação com o corpo de modo que nos encontramos descentrados, subvertidos, desidentitários, dando lugar a uma montagem de corpo pela via do desencaixe. O objeto relacional nos coloca num caminho desviante que evoca desejo e, por vezes, angústia, e quando ela surge, oferece um fio que movimenta aquilo que não se nomeia, vivendo-a, não de modo a apaziguá-la, mas dissolvendo-a: “encarando a dor de maneira a assumir (com o corpo, em seu próprio corpo) os riscos e perigos que ela carrega” (RIVERA, 2018).

²¹ Mario Perniola, no capítulo “Fetichismo e sex appeal do inorgânico”, faz uma crítica a Freud e seu “pressuposto vitalista”, que assume o inorgânico enquanto morte e destruição, de redução de todas as tensões e ruptura de todas as ligações (PERNIOLA, 2005, p. 75). Aqui nos interessa pensar numa aproximação entre as duas propostas por acreditar que um pouco de cada uma contribui para pensar o objeto relacional e por entender que o mundo opaco das coisas não se dá apenas a partir de uma neutralidade apaziguadora, mas também radical e violenta, como aponta o próprio Perniola.

8.

*debaixo da terra escutava a mesma música
que descia por meus ouvidos e os fazia vibrar
como um celular dentro do bolso costurado e negligente
se precipitando para fora sedento
para avisar que na próxima vez que você aparecer assim
fará retalhos por dentro*

*olho para o lado
e vejo o rosto sereno da jovem mulher que
sentada ao meu lado parece suspirar com seus olhos em forma de esfinge
Propondo enigmas que não consigo
decifrar*

*se a angústia parece rasgar o peito
é porque se criam retalhos com os restos de tecido que esqueci
naquele apartamento no Leblon
agora é tarde
já ando por aí
com um vazio no centro
desfiado*

O que há de inorgânico no objeto relacional parece ser o que desassujeita o eu, colocando-o em movimento num fluxo constante entre corpo e objeto. Ser corpo-coisa é vivê-lo como roupa: “Dar-se como uma coisa que sente significa pedir que os tecidos que constituem o corpo do parceiro venham a misturar-se com os seus próprios.” (PERNIOLA, 2005, p. 29). Nas linhas dos tecidos, explorá-las à medida que se lançam enquanto teias de aranha: “Toile araignée — pas la toile mais les toiles araignée qui ressemblent à du tissu gris-blanc”²² (DUCHAMP, 2017). Formar com o objeto um tecido cinza-branco, uma teia aracnídea cartográfica, que não só oferece um percurso mas transforma o próprio corpo em percurso, numa vivência enquanto tecido que se trata nada mais que uma rede de linhas que conformam uma forma, que se amolda ao corpo, que desfia e que pode se desfazer.

Paradoxalmente, essa operação é o que parece haver de terapêutico na Estruturação do Self, pois permite que ao invés de perdidos com o mundo, possamos nos sentir dentro dele, enquanto parte dele. Uma terapêutica que encarna o mal-estar para entendê-lo enquanto trabalho das linhas como uma malha, um tecido. O tecido, olhado de longe, parece unidade, mas olhado de perto, é justamente um entrecruzamento de linhas. Para produzi-lo é necessário que haja dois conjuntos de fios: um na transversal, chamado *trama*, e outra na direção longitudinal, chamado *urdidura*. Na trama, as linhas transitam com liberdade por entre os fios da urdidura através de uma agulha, formando o tecido. Assim como o tecido, o corpo tomado pelos objetos relacionais parece trazer uma certa imagem de unidade. Entretanto, esse corpo é percebido pelo cliente através de uma torção de suas próprias linhas com as linhas dos objetos: “esta unidade entre corpo e objeto é como a baba que se expande e torna a ligar o corpo ao mundo.” (WANDERLEY, 2001, p. 82). Essa operação parece sugerir uma estrutura, devido ao fato da urdidura, nesse caso, encontrar-se em posição fixa. Mas, como sugere a unidade de longitude de Duchamp, a posição fixa no trabalho de Lygia não existe e revira o próprio espaço. Como em *Baba Antropofágica*, a tecitura na Estruturação do Self é um reviramento das posições dos fios, e essa malha é destruída pelo próprio participante. A unidade nem chega a se dissolver porque ela sempre foi múltipla e, por isso, assume muitas direções.

Cabe ainda pensar o sujeito nessa operação entre corpo e objeto relacional como um efeito: “em vez de pressupor o sujeito como origem, emissor da coisa de linguagem, deve-se pensá-lo como efeito efêmero de certas operações de linguagem” (RIVERA, 2012, p. 92). Efêmero, o sujeito está móvel, desfiando-se no mundo feito linha, mudando de posições numa transitoriedade que desenrijece o mundo e nossas relações com ele, fazendo-nos experienciar o

²² Tradução para o português: “Teia de aranha — não a teia mas as teias de aranha que parecem tecido cinza-branco”.

prazer de não nos separarmos do mundo nos contornando e nos protegendo, mas nos abrindo para nos vestirmos das experiências que nos atravessam e, desse modo, reconfigurando nossa relação com o mundo, num contato afetivo ampliado com o ambiente.

4.2 TECITURAS E DESCOSTURAS: MAQUINAR ESTRATÉGIAS, TRAMAR COM O MUNDO

A destruição da malha em *Baba Antropofágica* faz parte, na Estruturação do Self, do que podemos entender como um sistema. No que corpo e objeto parecem lançar fios uns aos outros, a processualidade do sistema da Estruturação do Self que surge de sessão em sessão constrói uma desordem daquilo que estabiliza o sujeito, a partir de imagens e palavras provocadas pela vivência de quem experiencia a sistemática. A repetição de um entrelaçamento de linhas, que nos dá uma imagem de unidade entre corpo e objeto é apenas aparente. Porque a malha, como o tecido, é criada para ser destruída e algo atravessa violentamente o próprio trabalho terapêutico que é proposto. A busca por uma terapêutica não amarra as linhas soltas, não torna unitário aquilo que é múltiplo, nem nos oferece uma estabilidade nem certeza no mundo. É mais como o que Tania Rivera propõe sobre o trabalho de Ana Maria Maiolino: “Não se trata, porém, de linhas certas como o horizonte da perspectiva, a nos fixar — cada um em seu lugar — em uma cena hegemônica. Trata-se de fios múltiplos, frágeis linhas imaginárias partindo do umbigo de cada um de nós.” (RIVERA, 2018, p. 64).

De modo a decompor o tecido, formando linhas novamente, o objeto relacional parece transformar a realidade em uma virtualidade para ser vivida como experiência primeira, como já vimos anteriormente: uma virtualidade até mesmo participativa, que lhe impõe espaços e tempos, como sugere o artista e psiquiatra Lula Wanderley (2001). As linhas na Estruturação do Self também parecem se apresentar como uma forma elástica, na qual não há espaço para a instrumentalização da arte a serviço de uma terapêutica e nem o oposto, que só confirmariam essa fixação de posições — já vimos anteriormente que trata-se justamente de movimento, inclusive entre campos de conhecimento — e condicionariam a intervenção das forças que imperam sobre os corpos e designam modos de vida. As linhas se articulam mesmo em um sistema; fazem surgir uma máquina multimídia que combina traços discursivos e não discursivos, em que a zona de infrafino que é criada entre corpo e objeto relacional é como uma zona de contágio:

contato, contágio, produção, provocação e compartilhamento — processo que se estrutura a partir de uma dinâmica ao mesmo tempo interiorizante e exteriorizante;

índice de transformação e produção de subjetividade, mobilizando ao mesmo tempo discurso e camadas sensoriais, sensíveis (pois contágio e contaminação se dão enquanto corporalidade: daí que qualquer abordagem nessa direção apresente certa concepção do corpo e de suas membranas) (BASBAUM, 2010, p. 139).

Contágio a partir dos fios, a Estruturação do Self parece ser uma máquina de costura que, ao propor uma costura, puxa fios. Justamente trata-se de desfazer, em alguma medida, nossas próprias linhas, para que delas possamos nos desfilar, nos contaminando de mundo. A *máquina descostura*, desfaz os fios de que somos constituídos a partir da relação com os objetos relacionais: pode esgarçar a linha do tempo, expandindo-o ou contraindo-o, rompendo também o espaço: “Em sua projeção rumo ao horizonte, cada uma delas corta o espaço, direta, mas no meio do caminho talvez esbarre em algum outro fio.” (RIVERA, 2018, p. 64). O objeto relacional age, máquina, como no verbo *maquinar*: tramar de modo secreto a realização de alguma coisa; preparar trama. Essa pequena máquina de costura parece operar por uma ordem inversa — como que infectada por um vírus — interrompendo a escrita, a inscrição, a codificação e decodificação da inscrição no corpo, que é vivido, assim, como fantasmática e como nostalgia.

Partindo daquilo que o corpo ainda não é e daquilo que o corpo não é mais, acoplado por aquele que por outro lado não está vivo nem morto, o objeto relacional torna-se uma espécie de ser vibrante, que, em diálogo com os outros objetos e os pedaços de corpo desmontados, parece criar e recriar linguagens, produzindo transformações num íntimo que se lança para fora, se dissolvendo no mundo. Não se trata, porém, de uma transformação metafórica. Como sugere Ricardo Basbaum, é algo como um dispositivo que trabalha por meio de um metabolismo simbólico²³, onde a “interface corpo/objeto (via dimensão sensorial) opera uma amálgama de signos orgânico-conceituais que criam novas funções no corpo” (BASBAUM, 1994, p. 2). O objeto assume múltiplas funções, se revirando como num reviramento da linguagem.

A *máquina descostura* surge em uma sala, entre quatro paredes, enquanto dimensão íntima, mas que parece dali operar uma outra relação entre corpo e mundo, uma operação que, a partir dessa intimidade, parece apostar no outro enquanto dimensão de si, onde o gesto mínimo mergulha no desconhecido para se fazer presente no mundo, assumindo os riscos de, como uma linha de pipa envolvida no cerol, provocar cortes em camadas sobrepostas de dimensões de si e do outro, revelando o que parecia, antes, escondido. Faz uma trama com o mundo, construindo uma narrativa a partir dos acontecimentos presentes na experiência, num conjunto de fios

²³ A ideia de metabolismo simbólico é apresentada pela própria Lygia Clark, numa operação que a artista afirma que o eu estaria sendo digerido, metabolizado e transformado em equação simbólica (CLARK, 1980, p. 50).

tecidos, sensorialmente processando signos e fragmentos da linguagem através da imbricação de tecidos biológicos com os materiais dos objetos.

9.

*A máquina descostura se mostrou
Sem emitir nem mesmo um pequeno ruído
Mas seduzindo num movimento de eterno retorno
no eco entre agulha e linha*

*por entre o movimento de vai-e-vem
me transporte para o outro lado do motor
que parece dar partida me deixando para trás
A correr dos bichos que parecem me cercar*

*é como diz aquele ditado
Se estão tramando algo
é porque nasceu antes uma linha de costura que delicadamente te perfura
e como se fosse outro ser me deito obediente
à espera das linhas que me atravessam
Aceitando o que não quis mas no caminho
apanharei algumas pipas
as empinarei eu mesma como quem assopra
depois de morder
E em direção aos céus
Erguendo as mãos que cheias de palavras que
Valem mais do que luvas sintéticas que tracejam
Linhas no meu tórax
Para dali sair pedindo
Silêncio*

Um objeto relacional, enquanto dispositivo, parece repetir em si mesmo traços do corpo, pois suas existências não são independentes. De fato, uma existência está sempre condicionada ao outro, explorando essas múltiplas coordenadas feitas de baba e linha que aparecem entre um e outro, de modo que processar as linhas entre objeto e corpo é também encontrá-las nas bordas entre arte e clínica, porque pensar numa terapêutica na Estruturação do Self é pensar também numa terapêutica dos objetos: não me parece que os objetos tenham ficado em segundo plano, mas sim que eles tenham assumido uma forma opaca, para que o corpo pudesse se tornar transparente, permitindo sua sobreposição e contágio com o mundo.

Mas o que olhamos de fora — e que é trazido pelo objeto — é também nosso, e a ideia de unidade do eu se desfaz, permitindo que o que foi deixando de fora me toque. O erotismo que surge do objeto relacional e do corpo é como uma linha que vem para desfazer tanto a forma de um como de outro: “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos” (BATAILLE, 1987, p. 14). O desmanchar dos fios é também sua própria tecitura²⁴: aquilo que pode ser uma coisa transforma-se em outra, mas sem ter deixado de ser a primeira: “linha-ventre/out-saliva-o corpo do outro deitado-*morcellement*-baba e a quebra da baba, que gera agressividade e sofrimento como que extensões que cresceram e que quebrá-las envolve um despedaçar do próprio corpo” (OITICICA, 1998, p. 226). O corpo parece não querer mais ser vivenciado enquanto unidade, envolve-se ao objeto numa vivência erótica: “O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. Poderíamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos leva ao limite de todo o possível?” (BATAILLE, 1987, p. 18). É a operação erótica dos objetos enquanto máquina que nos leva ao limite de todo o possível, produzindo também um sentido contrário, que é lidar com a violência da morte, permitindo que seja possível voltar a habitá-la, reativá-la, ou melhor: atravessá-la — mesmo que em outro espaço de tempo, em outro lugar.

É nesse momento em que sujeito abandona sua subjetividade em uma entrega ao objeto que permite as esferas comunicantes entre corpo e objeto trabalharem. Crescem extensões no corpo, como sugere Oiticica, encontrando outras dimensões de si mesmo — outros tamanhos e pesos, outros formatos — e imbricando com o que se esbarra no mundo, numa travessia coletiva, porque se desfia no mundo. Descosturar é como uma expansão que aumenta os pontos de contato. É se entender como um ser híbrido; como um objeto relacional que se multiplica

²⁴ *Tecitura* é um termo da tecelagem que corresponde à reunião dos fios da urdidura e da trama.

por aí, entre a gente. E o motor-desejo insiste, força entrada e se permite aparecer, como a “Noiva atrás do véu”: o movimento de descostura é mais como uma abertura do desejo que proporcionalmente desenrijece o eu na ideia de si mesmo.

Em uma nota na *Caixa Verde* (1934), Duchamp fala sobre “buscar as ‘palavras primas’ (‘divisíveis’ somente por si mesmas e pela unidade) [de comprimento]”²⁵ (DUCHAMP, 1973, p. 31). Duchamp constrói uma “álgebra erótica” que esquematiza o funcionamento de sua máquina, enquanto os objetos relacionais parecem encarnar unidades de imagem e de palavra que se comportam enquanto dispositivos comunicantes, que parecem operar também segundo uma lógica particular, numa espécie de decomposição da realidade em uma linguagem que só se entende com o corpo, como na inscrição feita pelas agulhas da máquina do conto de Kafka.

As agulhas de Kafka também remetem a um paciente de Lula Wanderley, Romilson, que, enquanto realizava a Estruturação do Self, sentira agulhas saindo de seu umbigo, sensação derivada do toque da pedra posicionada nesta região, sensação que Lula marca como um movimento de dentro para fora, uma agulha que expulsa (WANDERLEY, 2001, p. 64). Sente também um boneco explodindo em seu tórax: algo que parece não encaixar, há uma forte presença da falta. Entretanto, o processo dessa operação, diferente do rastelo de Kafka, parece ser mais um movimento de furo que de completa aniquilação da estrutura. Trata-se, nesse caso, de trazer para a superfície a violência de se abrir buracos na estrutura ou ainda, de abrir rachaduras, como aconteceu acidentalmente em *O grande vidro* em 1926, abertura essa que é acompanhada de uma iminência de destruição. Essas rachaduras formam linhas que confundem-se com o sistema de tubos capilares em *O grande vidro*; rachaduras que garantem a permeabilidade entre a máquina e espectador, tal como as linhas na Estruturação do Self: partem dos objetos relacionais, esses dispositivos por onde passam linhas — tubos capilares, talvez? — entre corpo e objeto que permitem uma troca de fluidos que decompõem a realidade “em um fluxo de sensações a serem transformadas” (WANDERLEY, 2001, p. 56).

A *máquina descostura*, então, é mais um mecanismo que permite que o eu se desfie e se movimente como linha e, ao fazê-lo, libere o íntimo que aparece fora, desestabilizando a realidade e, por vezes, nos assombrando, mas, sobretudo, é no desamarrear do corpo que nos abrimos para o imprevisto e, a partir disso, talvez seja possível organizar alguma parte de si a partir de fragmentos, naquilo que reside entre o terror e o fascínio, entre o grito e o riso. Decompor a realidade para que seja possível transformá-la, num movimento de um micro que se projeta para o macro, por um lado entorpecendo o sujeito, e por outro resgatando uma

²⁵ No original, em inglês: “The search for ‘prime words’ (‘divisible’ only by themselves and by unity)”.

autonomia do objeto. A *máquina descostura* é um percurso impreciso que necessita que o sujeito entregue algo de si para se funcionar, e não há outra saída que não seja perder, pois o que se entrega retorna sempre diferente, porque é sempre contínuo e expansivo. E é justamente aí que reside sua potência.

4.3 DO OUTRO LADO DA PONTA MORA O TORMENTO DE NOSSA SOMBRA

Um último suspiro percorre as entranhas antes do despedaçar do corpo. Num reviramento visceral, o corpo gravemente atingido reage pela última vez antes de tornar-se pedaços costurados entre si, movimentando-se entre sacos plásticos com água, pedra, areia ou dissipando-se enquanto sonoridades, vibrando por entre paredes. Em contrapartida, o sujeito, atormentado pelo movimento de descostura que lhe retira a vivacidade, percorre o emaranhado de linhas e entra em contato, metamorfoseando-se em algo cortante, afiado. Um breve vislumbre o atinge vigorosamente, provocando instabilidade para lhe retirar sua subjetividade — porque a angústia parece arrancar o sujeito de sua subjetividade — e o transformar, como vimos, em uma coisa que sente. E ao fazê-lo “à primeira vista extingo, oblitero e apago o sentir ou, pelo menos, retiro-lhe a vivacidade, o brio, a fragrância, mas por outro lado promovo o seu extremo agudizar-se eu o torno similar a uma ponta, a uma agulha, a uma espada” (PERNIOLA, 2005, p. 25).

É através da leveza de um toque que a potência desejante constrói uma zona onde mistura-se prazer e sofrimento. Encosta-se na ponta fria, enfrentando sua matéria não orgânica e industrial que brota do objeto relacional, matéria que, como um Bicho, é “dura (embora flexível)”, e conserva a “fricção entre a sensualidade do tato e suas possibilidades como toque erótico” (HERKENHOFF, 1997, p. 42). Na descontinuidade entre corpo e objeto relacional parece nascer um Bicho — pedaço de corpo-objeto que é como a extremidade de um de outro — que encontra uma saída no abismo entre corpo e objeto e, ao fazê-lo, “se precipita para fora como o prisioneiro que acha a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e o bicho se porta como bicho” (BATAILLE, 2018, p. 133). O que há de humana se desfaz, por um instante, e o ponto de ligação que provoca angústia, mas parece permitir ao sujeito que esteja sempre buscando no mundo esse pedaço novo-antigo que lhe escapou.

Dos fragmentos do corpo, de uma matéria opaca e de um corpo feito por diversos componentes, é nesse momento de uma extrema e violenta perda de controle que a experimentação parece nos dirigir para algo que nunca se apresenta claramente, um ponto de contato (de dentro, de fora?) que, repentino, nos seduz a encostar nesse sentir semelhante à

ponta da agulha. Próximo da morte, paradoxalmente e indiscutivelmente, esse toque nos religa à vida, nos mostrando um novo jeito de estar vivo. Como se habitado por um bicho, o corpo encarna a potência desejante e constrói uma zona de dissolução feita de baba e linha para que a morte faça-se vida simultaneamente: “Na poesia e na arte também há algo dessa dissolução, dessa relação radical com o objeto na qual prazer e sofrimento se misturam.” (RIVERA, 2012, p. 133). Lucas Matos, em seu poema, nos traz um vislumbre do nascimento do bicho na Estruturação do Self:

nem tudo que acontece na barriga
da besta é possível pôr em palavras
ontem por exemplo dei gargalhadas
de qualquer coisa que nasceu aqui
e é preciso que por aqui fique
não é pacto de sangue de silêncio
impositivo mas a consciência
de que esses nossos acontecimentos
se desfazem líquidos em contexto
diferente da origem percebida
como o peixe sufoca onde respiro
o que vivo de mais doce no abismo
será nada ao chegar ao meio dia

sonho com uma mulher depois se descobre
que era eu
era eu a mulher digo
pois então
está bem
para isso servem
os sonhos
para trocar os absorventes
para dar muxoxos ao tempo seco
balançar na rede
acordar no meio da frase
com os pronomes misturados
(MATOS, 2020, p. 11)

O mecanismo que nos leva ao limite, o encostar na ponta da agulha traz a agonia da impossibilidade da fusão e “como o peixe sufoca onde respiro/o que vivo de mais doce no abismo/ será nada ao chegar ao meio dia” porque, ao surgir o animalesco dentro e fora de nós mesmos, nesse instante de coexistência reside a aniquilação e na aniquilação nasce o sonho, que interrompido pelo despertar, mistura os pronomes: divididos na descontinuidade, nos abrimos para múltiplas metamorfoses, em nossa condição errante que nos oblitera ao encostar no fundo do abismo.

A agulha é o ponto de inflexão da passagem violenta que percorre a relação entre corpo e objeto — parece furar o corpo para que as linhas transitem. É a agulha que oferece a ameaça de dissolução de si, da morte, mas é impossível transpô-la; impossível falar sobre o que há

depois dela. Basta um toque na ponta da agulha, e algo parece nos olhar de volta, tornando-nos objetos. O encostar na ponta da agulha é a dimensão da vivência que se aproxima do insuportável, um rompimento, o aparecimento de algo que, no entanto, só se enxerga a sombra. Por isso, o toque é o ponto de virada entre o sujeito e o objeto: “Um toque, e mais nada – esse objeto torna-se outra coisa, apesar de continuar o mesmo” (RIVERA, 2012, p. 49). Isso que nos olha só o faz a partir do objeto, e o que se cria é, portanto, uma ligação entre sujeito e objeto, o que “implica uma sutil retomada da estrutura do desejo, pondo em primeiro plano o sujeito” (ibidem). Como pontua Mário Pedrosa sobre os bólides de Hélio Oiticica, “Como que deixando o macrocosmo, tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha” (PEDROSA, 1967 apud RIVERA, 2012, p. 49). Dessa experiência com os objetos relacionais só se pode alcançar até aí — o que resta do outro lado da ponta da agulha aparece como relâmpago no mundo, como um vulto de um bicho que nos pega desprevenidos.

Na continuidade da experiência da Estruturação do Self, ao nos depararmos com o mundo — agora repleto de linhas, antes invisíveis — a *máquina descostura* continua operando através do processo de envolver o outro a partir de baba e linha e, portanto, um processo de lançar-se para o outro a partir da linha que encontra na agulha seu suporte para permitir seu movimento. A agulha é intrínseca à experiência porque é por onde o objeto relacional encontra seu método, em conjunto, de furar o corpo e desvendá-lo. O sujeito sucumbindo à sua manipulação, entrega seu corpo, seu pudor e suas muralhas. Como afirma Fédida:

É impossível tranquilizar os objetos, sejam eles quais forem, uma escultura etc. É impossível fazê-lo porque não há criador e espectador e, então, é a deflagração, visto que o que acontece, primitivamente, com o outro precisa estar sempre sendo refeita a partir de um gesto invisível que é um gesto corporal. Mas, de certo modo, o corpo tem um pudor extraordinário, o corpo encarnado, que nunca é abstrato, ele não se vê. (FÉDIDA, 2006, p. 70).

O toque na frieza da ponta da agulha faz parte de uma perspectiva da Estruturação do Self vivenciada por mim ao longo das dez sessões que realizei com Gina Ferreira. Contudo, talvez outras experiências sejam capazes de evocar, tornar mais experienciada, a proposta do toque na ponta da agulha e o movimento de corte, fusão e destruição, fazendo surgir algo de novo a partir de outras tecituras. Talvez pela experiência de Romilson, paciente de Lula Wanderley, que vivia um corpo vazio, ou de Clara, também paciente de Lula, que vivenciava cortes repetidos em seu tórax, ambos na experiência com os objetos relacionais. Para Clara, de acordo com Lula Wanderley, “Os Objetos destroem e constroem simultaneamente. Num primeiro momento fazem cortes e buracos no seu corpo e uma imensa sensação de vazio

concreto, traduzida por Clara como vertigem. Os Objetos somem, são incorporados nesse ‘buraco corpo’ preenchendo o vazio-vertigem.” (WANDERLEY, 2001, p. 80). Os objetos abrem o corpo e o tornam vazio, mas justamente para, quase que ironicamente, montarem o seu próprio corpo, da forma que lhes é mais interessante. Sendo assim, o próprio objeto parece incorporar algo do sofrimento de Clara, mas também, a partir dessa desorganização, oferece a ela material para uma tentativa de reconstrução: “Vejo o Objeto Relacional para Clara como corte e, ao mesmo tempo, costura. O despedaçar do corpo não só é a imagem mais exata de seu sofrimento, como também é o ponto de partida para a sua estruturação.” (ibidem, p. 81). O objeto não parece preencher o vazio — ele o usa de ponto de partida para construir outro espaço: “Sistemática e permanentemente, Clara questiona o que é real, o que é imaginário, o que é corpo, o que é fantasia, o que é dentro, o que é fora. Nela, o silêncio, o Objeto, o mediador, o corpo parecem ocupar o mesmo espaço.” (ibidem, p. 80). O espaço é refeito, sistemática e permanentemente.

Ainda em *O dragão pousou no espaço*, Lula Wanderley narra o caso de um jovem com vivências psicóticas que, em contato com os objetos relacionais, em sua primeira sessão teria sentido uma dor aguda perpassando-lhe o corpo e, logo depois, sonhara com um chefe religioso que lhe oferecia um objeto sagrado: “uma cabaça transpassada por fios, que o jovem associa, quando narra o sonho, a um útero costurado que o ‘reintegraria ao mundo’” (WANDERLEY, 2001, p. 34). A cabaça, que é oca, mas com sementes em seu interior, aparece justamente relacionada a um órgão do corpo, o útero, que parece sempre colocar algo que está dentro para fora — e que, ao fazê-lo, torna-se novamente oco, em alguma medida, mas prepara-se para recomeçar esse mesmo processo. Por meio da palavra do jovem paciente de Lula, cabaça transforma-se em útero, num gesto poético que parece comunicar algo ao outro. Seguindo a perspectiva de Fédida, essa comunicação “não é comunicação no sentido em que se fala disso hoje, pois que ela é a produção, a construção, dos gestos primitivos que me fazem entrar em relação com o outro, todos esses gestos que não mostro, mas que o outro pode perceber” (FÉDIDA, 2006, p. 70) e aparece como “um gesto invisível que é um gesto corporal” (ibidem). O “corpo encarnado” (ibidem) que não se vê, é tomado por “formas em oco de gestos e palavras” (ibidem) — que são como cabaça, capazes também de uma potencialidade de germinação.

A relação entre corpo e objeto, portanto, não se dá simbolicamente, é capaz de ser o que o “reintegraria ao mundo” (WANDERLEY, 2001, p. 34), se dá através do erótico porque é o vislumbre de uma recusa de nos fecharmos em nós mesmos. A cabaça, transpassada por fios, sugere que a linha — através da agulha, poderíamos dizer — atravessasse o contorno para trazer à

tona algo do vazio; algo pontiagudo fura, tornando linha travessia, capaz de, a partir da fenda, do buraco que, em outro momento separava o jovem paciente do mundo, construir um remendo que o reintegra ao mundo, como uma tentativa de cura ou reconstrução, assim como sugere Freud sobre o delírio, no texto “Neurose e Psicose” (FREUD, 1996, p. 90).

Útero-cabaça enquanto imbricação orgânica que se apresenta para o jovem paciente de Lula é o mesmo órgão que se apresenta para mim, na décima sessão — provocado por um objeto relacional posicionado sobre o útero — como uma angústia e vertigem profunda. Dominada por um forte pulsação na região, que se expande e sobe para as trompas, pequenos pontilhados e visões turvas começam a surgir e crescem, tão fortes que, assim como fiz na terceira sessão, seguro a pequena pedrinha na palma da minha mão com muita força. Diferente da terceira sessão, a respiração se aprofunda e parece pesar toneladas, o ar escapando aos meus pulmões. Não há caminho de retorno, a agulha brota, pulsante, expandida e incisiva, me desintegrando do mundo.

Foi necessário, nesse momento, uma intervenção de Gina e um reposicionamento dos objetos. Sinto o peso sobre meus olhos deslocar; repousando sobre ele surge um leve véu que, opaco, turva a minha visão numa iluminação serena. O pulsar do útero é apontado por Gina como potência criadora e parece ter contraído o objeto para dentro desde a primeira sessão, que, pulsante, gritava por sua libertação ao fim da última sessão, rompendo o corpo de forma definitiva. A angústia desse processo foi uma experiência extremamente disruptiva, mas navegar por ela, continuamente, me parece necessário. Foi preciso me perder — encostar na ponta da agulha e viver o turbilhão pulsante do objeto — sem possibilidade de retorno para onde eu parecia residir, para encontrar o que eu não procurava, ou ainda, para ser encontrada. O turbilhão não cessa na última sessão: as agulhas brotam por aí, porque os objetos não cessam de aparecer em outros lugares. Carrego-os comigo de alguma forma, gestando-os e sendo gestada.

10.

*Se a morte virá e levará os seus olhos,
É melhor estar atento*

*Olho pela janela e ele caminha no parapeito
Bate no vidro
E me diz
para entregar meus dentes
Moer minhas mãos
E misturar tudo com as mãos moídas
para que formem uma massa feita aquela que paira sobre a lua
e nos lembra
que as marés que a acompanham não passam de serpentes venenosas
prontas para dar o bote
Nos engolindo*

*Se na medida do possível
Parece caber um corpo inteiro
Qual será a medida do impossível?*

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do percurso, a pesquisa parece ter absorvido algo dos objetos relacionais. Como o corpo, parece ter metabolizado simbolicamente o contato com eles, desta vez esbarrando em mim mesma enquanto espacialidade mediadora. Da minha perspectiva com eles, impulsionada pela angústia do processo, revelaram-se os elementos do erotismo, das linhas e da máquina, que trabalharam costurando e descosturando o meu contato com os objetos. Notei que é preciso, depois da vivência com os objetos relacionais, um recuo que permita abandonar a experiência e debruçar-se sobre os ecos e fragmentos dela. É preciso envolver-se com a pesquisa da mesma forma que ela nos envolve, mas é preciso também que como *Caminhando*, ao atingir o limite físico da linha de corte, que se rompa a fita. Para que se abra espaço para a reinvenção, atualização e contágio, para que a experiência não se feche nela mesma, assim como a própria pesquisa deve abrir-se para a cultura, permitindo uma invasão (um contágio) para que, na vertigem de se olhar no espelho, a pesquisa possa desestabilizar o outro e, numa viagem de ida e volta, se desestabilizar também. E são essas as questões que urgem: desestabilizar o reconhecimento de si consigo mesmo, movimentando-se pela dor da fantasmática, que nostálgica, transpõe o tempo, mas sempre deixando rastros e nunca completando a transposição.

Na espacialidade entre corpo e objeto relacional, revelaram-se as formações dos imaginários eróticos oriundos da metabolização do objeto. Os diálogos entre corpo e objeto são muitos; não pude — nem ao menos pretendi — dar conta de todos. Nessas conversas, na linha que movimenta a perda de si e também no prazer e na dor encarnados pelo erotismo, é revelado o mecanismo de um jogo e são apresentados os entrelaçamentos dos trabalhos de Lygia, reorganizando seu percurso. Lygia Clark partiu de seus sonhos, desejos e encontros — sua fantasmática — e os entregou a nós. Agora é a nossa vez de jogar e continuar jogando; nisso reside o segundo eixo da pesquisa.

A escrita que aqui se apresenta segue um movimento experimental. Ela tem como alicerce todas as provocações que o objeto relacional me propôs, seja direta ou indiretamente. Foi importante depositar no texto aquilo que surgiu ao longo da experiência, além de transformar todos os movimentos pulsantes, do útero, mas também da movimentação da rua, do som dos metais que eu escutava indo e vindo do apartamento de Gina Ferreira e do próprio objeto em ação. Hoje entendo que o meu interesse pelo trabalho de Lygia é sua potencialidade em provocar um giro nas coisas do mundo, em reverter direções e inventar novos modos de caminhar, e essa mudança se dá entre pessoas, entre ruas. Fui mais do que provocada: fui

impelida a desenvolver as aparições do objeto ao longo da pesquisa como aquilo que te fisga e não te solta, aquilo que te prepara para ser ingerida e viva, pulsante e caótica, a pesquisa me engoliu. É difícil, por fim, me separar dela.

O objeto relacional me levou à poesia por todas a sua potencialidade de se realizar enquanto linguagem, o que tentei mostrar ao longo do texto. Ao longo da escrita do texto, foi ficando claro para mim que a poesia revela-se como um mecanismo tão potente que é capaz de colocar em questão a radicalidade da vida e da morte, depositando na palavra aquilo que desestabiliza, num tremor da linguagem que vibra com os objetos. *Maquina* a palavra, tramando umas com as outras um projeto, um mundo. Trama também contra a crítica e a própria teoria, criando armadilhas para aqueles que acreditam em uma teoria geral e universal, porque os campos não cessam de se embaralhar. Trama porque transgride, porque não cansa de não apresentar um único caminho, uma única solução para um problema. O objeto relacional é visto pela lente de múltiplas teorias aqui propostas — contraditórias é verdade, mas por isso mesmo potentes.

Alguns caminhos, algumas histórias, algumas perspectivas. Essa pesquisa se apresenta de forma a lançar ideias como garrafas ao mar, tentando contornar *as formas em oco* que surgem na Estruturação do Self. Cabem ainda múltiplas torções e germinações. Vejo linhas afiadas que se cruzam por todo lado, nascendo e morrendo todos os dias. Como navalha, talvez, enquanto objeto cortante, que funcionaria como esse objeto que articula a violência do mundo com sua realização enquanto objetos relacionais, trazendo a potência daquilo que fere a si mesmo na mesma medida em que se é possível carregá-la junto ao corpo, como faziam as travestis perseguidas na ditadura militar durante a “Operação Tarântula”²⁶. Ou como a avó de um querido amigo e jovem pesquisador que todos os dias, pela manhã, caminhava junto a sua caixinha, de porta em porta, oferecendo algo aos seus vizinhos. Ou ainda como objeto tecnológico, a pensar sobre as relações entre o sensorial e o digital a partir da virtualidade, ou ainda como prótese, oferecendo material para novas montagens de novos corpos e corpos — múltiplos, desidentitários.

Talvez o objeto relacional nasça na rua, como navalha, ou como objeto imprescindível para avó do meu amigo, que a permitia encontrar o Outro e lhe dar algo de si mesma. Talvez seja tudo isso e nada disso, porque é tudo e nada ao mesmo tempo — é percurso e caminho que se refaz conforme mudamos nossas rotas. Essa pesquisa ousa iniciar algumas dessas questões

²⁶ A “Operação Tarântula” perseguia travestis que se prostituíam com o argumento de controle do HIV. As lâminas eram utilizadas pelas próprias travestis que se cortavam para amedrontar os policiais, que recuavam com o medo de contrair o vírus.

para entender que, na saída dessa pesquisa, muitas outras entradas parecem surgir. E achando a saída, *de saída*, há de se mergulhar no mundo, fazendo morrer para viver: a morte é provisória, pois é lançada para fora de si mesma por um fio que a entrelaça com o próprio mundo pra tornar-se viva novamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Sidney. Banzo ou anatomia de um homem só. **WikiArt – Visual Art Encyclopedia**. Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/sidney-amaral/banzo-or-anatomy-of-a-lonely-man-2014>. Acesso em: 13 maio 2021.

BARBIERI, Cibele. **Da vida à arte e de volta à vida: o sujeito em Lygia Clark**. Cogito, Salvador, v. 9, p. 10-18, 2008 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 jul. 2021.

BASBAUM, Ricardo. Membranosa-entre (NBP): anotações *In: Conversas Itinerantes*. Florianópolis: Edição de Fernando Lindote dentro do projeto Conexão Artes Visuais, 2010.

_____. Within the Organic Line and After. *In: Art after conceptual art*. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006, 87–99.

_____. Clark & Oiticica. *In: Blast 4: Bioinformatica*. Nova York: X-Art Foundation, 1994.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Documents**: Georges Bataille. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. *In: Lygia Clark*. Barcelona: Catálogo Fundação Antoni Tàpies, 1997.

CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CLARK, Lygia. A morte do plano (1960). *In: 22ª Bienal internacional de São Paulo: salas especiais*. (catálogo da exposição). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

_____. **Bicho linear**. 1960. Alumínio. Dimensões variáveis. Cortesia da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2403>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____. **Caminhando**. Nova York: MoMA, 1963. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2427>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____. Carta a Mário Pedrosa. In: LINS, Sonia. **Artes**. 1996. Disponível em: <https://www.sonialins.com.br/pdf/artes.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

_____. **Descoberta da linha orgânica**. Nova York: MoMA, 1954. Óleo sobre tela. 59,5 × 80 cm. Coleção particular. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2427>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. Lygia Clark trabalhando com um paciente em Estruturação do Self. Rio de Janeiro, 1976. In: BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Pérez. **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988**. New York: The Museum of Modern Art, 2014. p. 281.

_____. **O dentro é o fora**. Nova York: MoMA, 1963. Aço inoxidável. 40,6 × 44,5 × 37,5 cm. Doação de Patricia Phelps de Cisneros pelo latim. Fundo Americano e Caribenho em homenagem a Adriana Cisneros de Griffin. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2393>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____. **Pedra e ar** (Stone and Air). Nova Yourk: MoMa, 1966. Pedra e saco plástico. Dimensões variáveis. Cortesia da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2396>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____. **Respire Comigo** (Breathe with Me). 1966. Borracha industrial. 0,4 × 40 cm. Cortesia da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2399>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____; OITICICA, Hélio. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely. (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopro. Catálogo da exposição organizada pelo Musée des Beaux-Arts de Nantes, França (8 de outubro a 31 de dezembro de 2005 e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (25 de janeiro a 26 de março de 2006), com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

D’HARNONCOURT, Anne; McSHINE, Kynaston (orgs.). **Marcel Duchamp: a retrospective**. Filadélfia: Museu de arte da Filadélfia, 1973 (catálogo da exposição).

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora 34. Disponível em: <https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/14/gilles-deleuze-dois-regimes-de-loucos/>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____; _____. **Kafka para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DOSTÓIEVSKI, Fiodór. **O jogador**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

DUCHAMP, Marcel. **A Noiva posta nua por seus celibatários, mesmo (O Grande Vidro)**. Filadélfia: Museu de Arte de Filadélfia, 1915-1923. Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira em dois painéis de vidro. 277,5 × 177,8 × 8,6 cm. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collection/object/54149>. Acesso em: 20 maio 2021.

DUCHAMP, Marcel. **Inframince notes**. 2017. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/50c0c841e4b01cd9e74e3708/t/5a2c2535e4966b5dad6e6e3b/1512842559927/translation+document-FINAL.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2021.

_____. **The Essential Writings of Marcel Duchamp**. Nova York: Oxford University Press Inc., 1973.

_____. **3 Cerziduras-padrão**. Paris: MoMA, 1913-14. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78990>. Acesso em: 20 maio 2021.

FÉDIDA, Pierre. Não estar em repouso com as palavras. *In*: DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Catálogo de exposição.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 8, 17, 19.

GADAMER, Hans. **A atualidade do belo: a arte como jogo, simbolo e festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GORDON, Avery. **Ghostly Matters: Haunting and the sociological imagination**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. Lygia Clark *In*: **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

JIHÉL, Alexandre. Franz Kafka, La colonie pénitentiaire. *In*: CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 48.

KAFKA, Franz. **O veredicto / Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do Eu. *In*: ZIZEK, Slavoj. (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

LEPECKI, André. Planos de composição. *In*: GREINER, Christine, ESPÍRITO SANTO Cristina, SOBRAL, Sonia (orgs.). **Cartografia**: Rumos Itaú Cultural Dança, 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p.13-22.

LIMA, Laura. **Homem = carne / Mulher = carne – Puxador Paisagem** (Man = Flesh / Woman = Flesh – Landscape Puller) (detail). 1999/2013. nylon, dimensões variáveis. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/201305/laura-lima-40562>. Acesso em: 20 maio 2021.

_____. **Puxador Paisagem (H = c / M = c)**. 1994/2018. Pessoa-carne, cintas de nylon preto e neoprene. Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/31-laura-lima/works/3471-laura-lima-puxador-paisagem-h-c-m-c-1994-2018/>. Acesso em: 20 maio 2021.

MAQUINAR. **Michaelis**: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda., 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=maquinar>. Acesso em: maio 2021.

MATOS, Lucas. **Dentro da barriga da besta** (com Pieter Lastman). São Paulo: Luna Parque, 2020.

MEMÓRIA do corpo. Direção: Mário Carneiro. Produção: Solance Padilha. Brasil: Studioline, 1984. Documentário. 29 min.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEDROSA, Mário (1963). Significação de Lygia Clark. *In*: CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 15.

PERNIOLA, Mário. **O sex appeal do inorgânico**. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

PRECIADO, B. Paul. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niterói: Editora da UFF, 2012.

_____. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

_____. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

_____. O sujeito e as linhas do mundo: psicanálise e arte, hoje. **Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea**, v. 6, n. 1, p. 51-65, 2018.

_____. Subverter o cuidado: reflexões e ações entre arte e saúde. **Revista Mesa**, v. 5, 2018. s/p.

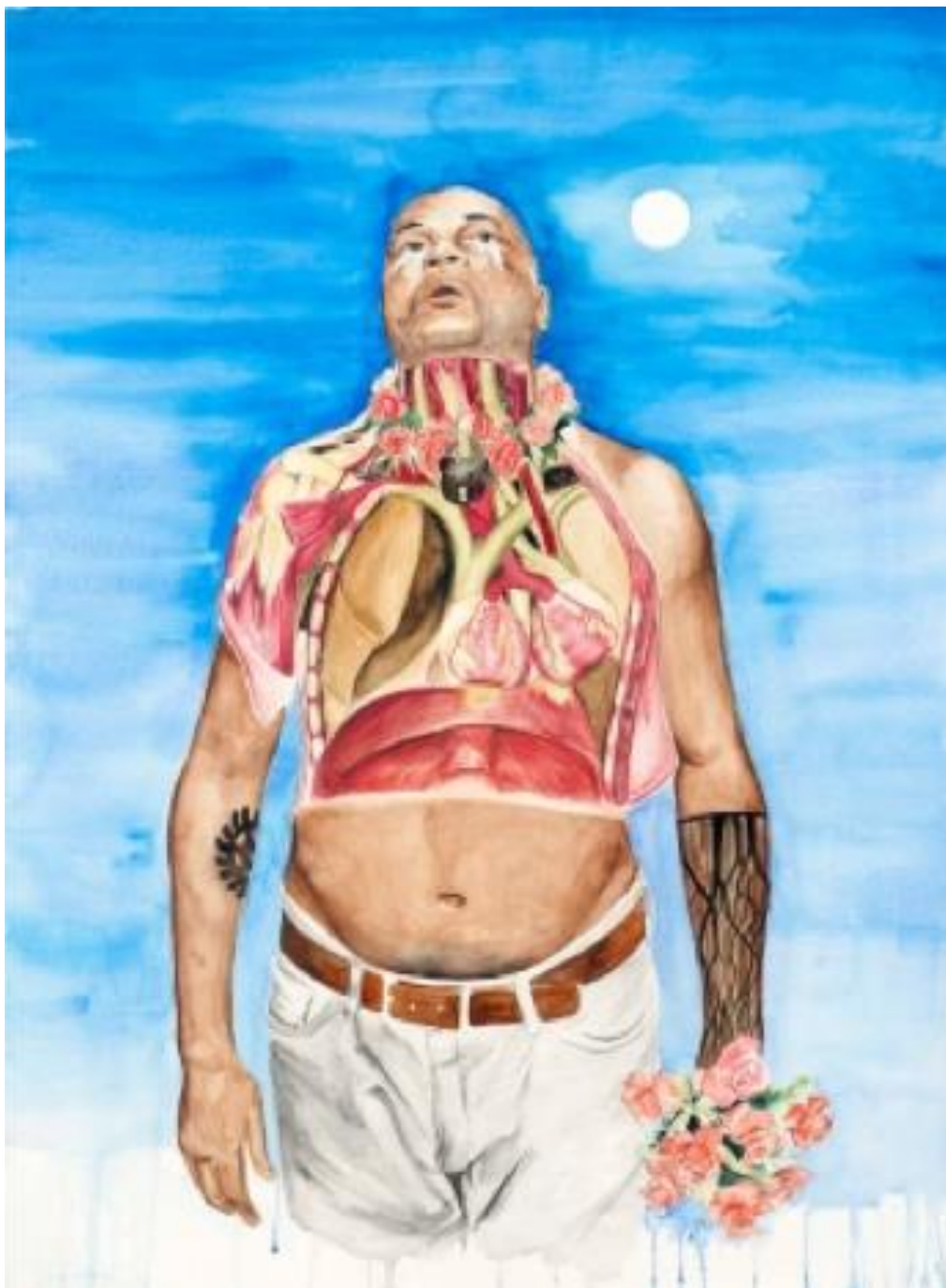
ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SCHWARZ, Arturo. Estágios iniciais do Grande Vidro. In: **Marcel Duchamp – 19ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987, p. 9. (exhibition catalogue).

WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço**: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

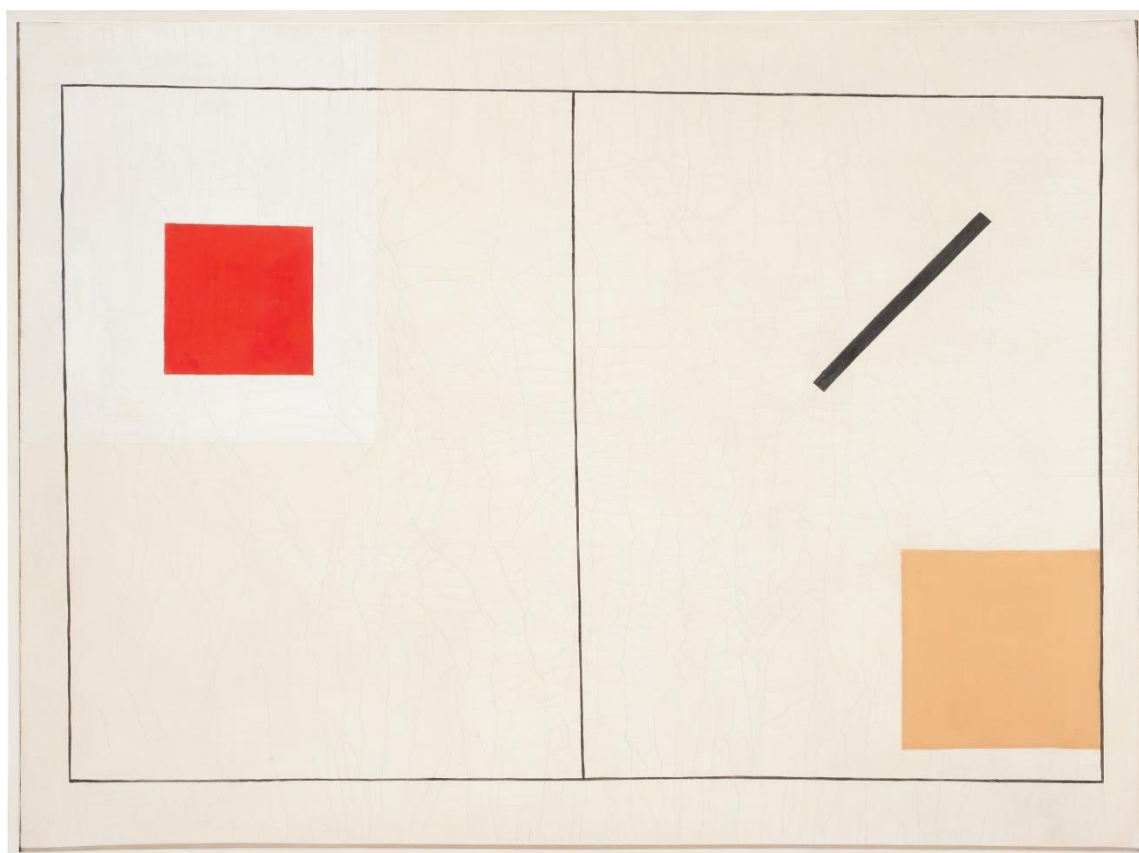
ANEXOS

ANEXO A – BANZO OU ANATOMIA DE UM HOMEM SÓ



Fonte: AMARAL, Sidney. Banzo ou anatomia de um homem só. **WikiArt – Visual Art Encyclopedia**. Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/sidney-amaral/banzo-or-anatomy-of-a-lonely-man-2014>. Acesso em: 13 maio 2021.

ANEXO B – DESCOBERTA DA LINHA ORGÂNICA



Fonte: CLARK, Lygia. **Descoberta da linha orgânica**. Nova York: MoMA, 1954. Óleo sobre tela. 59,5 × 80 cm. Coleção particular. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2427>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO C – CAMINHANDO



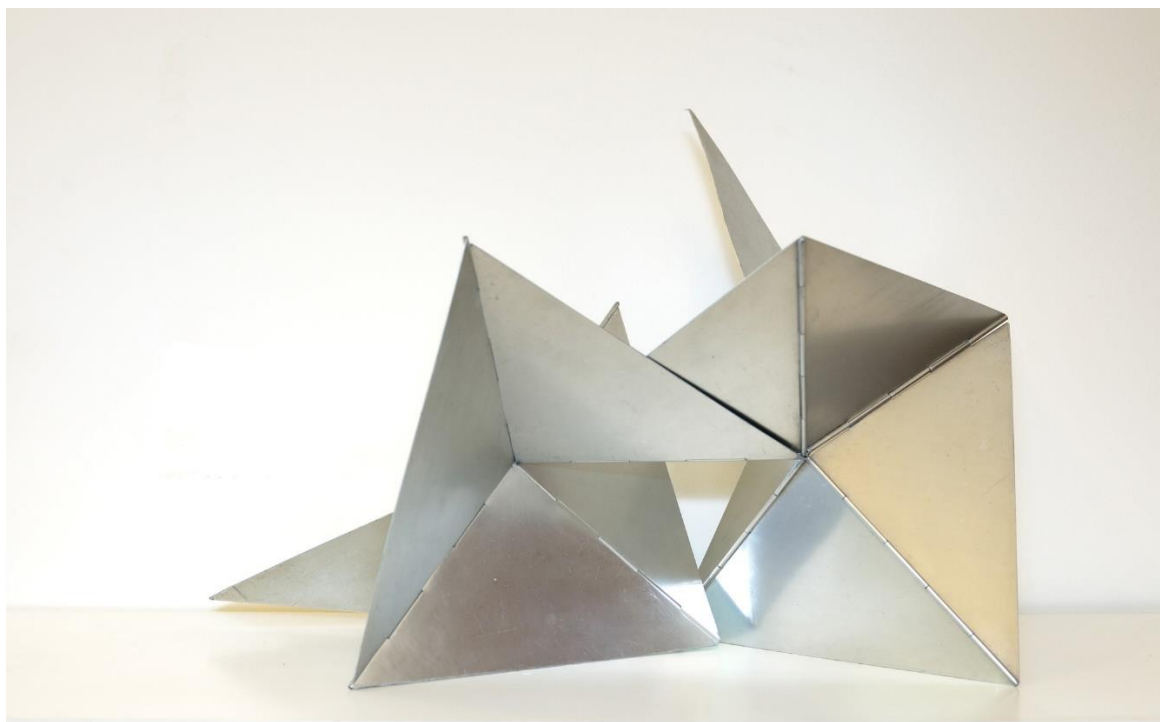
Fonte: CLARK, Lygia. **Caminhando**. Nova York: MoMA, 1963. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2427>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO D – HOMEM = CARNE / MULHER = CARNE – PUXADOR PAISAGEM



Fonte: LIMA, Laura. **Homem = carne / Mulher = carne – Puxador Paisagem** (Man = Flesh / Woman = Flesh – Landscape Puller) (detail). 1999/2013. nylon, dimensões variáveis. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/201305/laura-lima-40562>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO E – BICHOS



Fonte: CLARK, Lygia. **Bicho linear**. 1960. Alumínio. Dimensões variáveis. Cortesia da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2403>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO F – PEDRA E AR



Fonte: CLARK, Lygia. **Pedra e ar** (Stone and Air). Nova Yourk: MoMa, 1966. Pedra e saco plástico. Dimensões variáveis. Cortesia da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2396>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO G – RESPIRE COMIGO



Fonte: CLARK, Lygia. **Respire Comigo** (Breathe with Me). 1966. Borracha industrial. 0,4 × 40 cm. Cortesia da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2399>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO H – O DENTRO É O FORA



Fonte: CLARK, Lygia. **O dentro é o fora**. Nova York: MoMA, 1963. Aço inoxidável. 40,6 × 44,5 × 37,5 cm. Doação de Patricia Phelps de Cisneros pelo latim. Fundo Americano e Caribenho em homenagem a Adriana Cisneros de Griffin. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2393>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO I – PUXADOR PAISAGEM ($H = C / M = C$)

Fonte: LIMA, Laura. **Puxador Paisagem ($H = c / M = c$)**. 1994/2018. Pessoa-carne, cintas de nylon preto e neoprene. Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/31-laura-lima/works/3471-laura-lima-puxador-paisagem-h-c-m-c-1994-2018/>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO J – A NOIVA POSTA NUA POR SEUS CELIBATÁRIOS, MESMO



Fonte: DUCHAMP, Marcel. **A Noiva posta nua por seus celibatários, mesmo (O Grande Vidro)**. Filadélfia: Museu de Arte de Filadélfia, 1915-1923. Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira em dois painéis de vidro. 277,5 × 177,8 × 8,6 cm. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collection/object/54149>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO K – 3 CERZIDURAS-PADRÃO



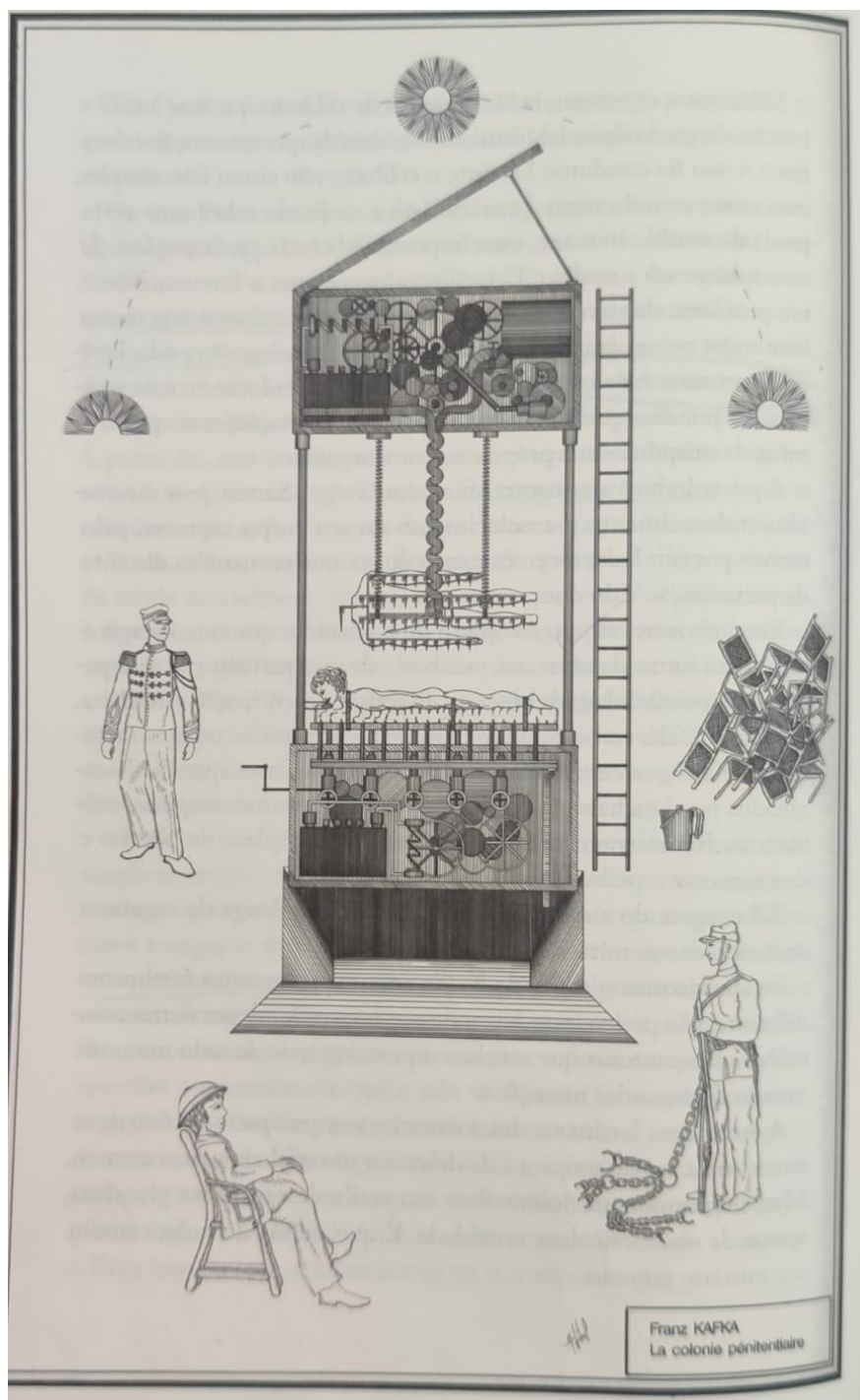
Fonte: DUCHAMP, Marcel. **3 Cerziduras-padrão**. Paris: MoMA, 1913-14. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78990>. Acesso em: 20 maio 2021.

ANEXO L – ESTRUTURAÇÃO DO SELF



Fonte: CLARK, Lygia. Lygia Clark trabalhando com um paciente em *Estruturação do Self*. Rio de Janeiro, 1976. *In*: BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Pérez. **Lygia Clark**: the abandonment of art, 1948-1988. New York: The Museum of Modern Art, 2014. p. 281.

ANEXO M – FRANZ KAFKA, LA COLONIE PÉNITENTIAIRE



Fonte: JIHEL, Alexandre. Franz Kafka, La colonie pénitentiaire. In: CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 48.